☆☆ M 170.2 1840

THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

(Septième Année 1840)

VII

‡ M. 170. 2
Allen A. Brown
Aug 14, 1894

Paris. — Imprimerie de BOURGOGNE ET MARTINET, 30, rue Jacob.

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR

MM. G.-E. ANDERS.
G. BENEDIT.
F. BENOIST, professeur de composition au Conservatoire.
BERTON, membre de l'Institut.
BERLIOZ.
HENRI BLANCHARD.
MAURICE BOURGES.
CASTIL-BLAZE.
PHILARÈTE CHASLES.
F. DANJOU.
ELWART.

MM. FÉTIS père, maître de chapelle du roi des Belges.
ÉDOUARD FÉTIS.
AD. GUÉROULT.
STÉPHEN HELLER.
EDME SAINT-HUGUÉ.
JULES JANIN.
KASTNER.
ADRIEN DE LAFAGE.
F. FLISZT.
J. MARTIN, maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois.
MARX (de Berlin).

MM. CHARLES MERRUAU.
ÉDOUARD MONNAIS.
AUGUSTE MOREL.
D'ORTIGUE.
PANOFKA.
H. PRÉVOST.
L. RELLSTAB.
GEORGES SAND.
ROBERT SCHUMANN.
J.-G. SEYFRIED, maître de chapelle à Vienne.
P. SMITH.
A. SPECHT.
RICHARD WAGNER.

SEPTIÈME ANNÉE.

1840.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

2963

PARIS,

AU BUREAU D'ABONNEMENT, 97, RUE RICHELIEU.

1840.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 1.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MSUICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :

30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 2 janvier 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été:

1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. De la philosophie de la musique, par FÉTIS père. — De la Chanson, par JULES JANIN. — Réveil de Rossini, par HENRI BLANCHARD. — Lettre d'un dilettante anglais (Troisième lettre). — Petite chronique musicale de Bruxelles, par ÉDOUARD FÉTIS. — Lettre adressée à Liszt par le comité du monument de Beethoven. — Correspondance particulière: Francfort. — Dijon. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les Abonnés recevront avec le numéro de ce jour: CANZONETTA, de ROSSINI, écrite pour DUPREZ; fac-simile de leur écriture.

La *Gazette musicale* commence sa septième année d'existence. Pendant la période qui s'est écoulée depuis sa fondation, les difficultés ne lui ont pas manqué; elle les a surmontées toutes. Heureusement que les encouragements lui arrivaient, et des encouragements dont peut être fière une entreprise artistique. Chez nous l'expérience des besoins du public a marché de pair avec le désir et les moyens de les satisfaire. Nous avons affilié successivement à notre utile et pacifique association des écrivains célèbres à divers titres, des hommes d'une spécialité incontestée, et tous ceux des soutiens de l'art musical qui ne cherchent pas dans le paradoxe et dans une excentricité scandaleuse leur principal moyen de succès. Du reste, on doit nous rendre cette justice que tous les systèmes soutenables, toutes les opinions consciencieuses ont trouvé chez nous un accueil empressé, un appui sincère et loyal. Nous avons aussi quelque droit de rappeler avec satisfaction que toutes les promesses faites par nous au public ont été non seulement tenues, mais toujours dépassées. C'est ainsi qu'après avoir annoncé à nos abonnés des livraisons d'*Archives curieuses de la musique*, nous avons été amenés à leur en offrir *onze* d'un caractère fort varié et d'un égal intérêt. Nous n'en avons pas moins continué à joindre à nos numéros d'autres publications non moins précieuses, parmi lesquelles nous comptons, en 1839, sept morceaux de chant composés par Meyerbeer, Weber, Clapisson, Berat, etc., et neuf morceaux pour le piano, écrits par MM. Taubert, Doehler, Thalberg, Heller, Reissger, Clara Wieck. Les accessoires si intéressants d'une publication pareille et tous les autres de même nature, tels que portraits, *fac-simile*, séances de musique comparée, continueront à être de notre part l'objet de soins tout spéciaux. Nous appelons toujours comme par le passé le concours de tous ceux des amis de la musique qui savent tenir une plume, qui ont une idée nouvelle à

exprimer, une amélioration à proposer ou le redressement d'un abus à poursuivre dans l'intérêt de l'art auquel nous nous sommes consacrés.

On nous permettra peut-être de ne pas promettre de faire mieux encore pendant l'année 1840. On sait que nous ne manquerons jamais de profiter de toute occasion qui s'offrira d'élargir le cercle des conditions que nous nous sommes imposées. Nos abonnés se rappellent les cinq concerts que nous avons soumis à leur jugement; nous nous occupons d'en organiser un sixième d'un genre tout nouveau, et qui aura lieu dans le courant de janvier.

Nous terminerons en faisant remarquer que tous les rédacteurs inscrits en tête de notre journal sont des rédacteurs réels, que tous ont fourni leur contingent pendant l'année qui vient de s'écouler.

DE LA PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE.

Lorsque j'appelai, il y a plus de dix ans, l'attention des savants et des artistes français sur la réalité d'une science qui renfermerait les lois de la musique, et qui aurait pour objet de poser les bases certaines de toute musique possible, je ne fus pas compris, ou du moins peu de personnes entrevirent la portée d'une science semblable.

Ce n'était pourtant pas que la pensée en fût absolument nouvelle; car les esprits les plus élevés en ont fait l'objet de leurs recherches depuis près de 2500 ans, et peut-être depuis plus long-temps, suivant la tradition qui veut que Pythagore ait puisé sa doctrine de l'harmonie universelle chez les prêtres de l'ancienne Égypte. Quoi qu'il en soit, c'est au philosophe de Samos que commence la pensée d'une philosophie de la musique. C'est lui qui, dans sa conception de l'univers organisé dans toutes ses parties en vertu de lois et de proportions arithmétiques et géométriques, a trouvé, par le calcul, les proportions exactes de quelques uns des intervalles des sons, du système diatonique, suivant le témoignage de Nichomaque de Gérase, et qui a établi la doctrine du rapport de ces proportions avec celles des mouvements et des distances des astres; enfin, c'est lui qui a imaginé l'analogie de l'harmonie que produisent ces mondes dans le mouvement général de l'univers avec l'harmonie qui résulte des rapports des sons.

Suivant Aristoxène, le canon harmonique avait été formé antérieurement à Pythagore de la manière la plus simple. Il consistait à diviser un monocorde par la moitié, et chaque moitié en vingt-quatre intervalles égaux, appelés *diesis tetartemoriens*, dont quatre faisaient un ton, et deux un demi-ton. Deux tons et demi, ou dix *diesis*, faisaient un tétracorde; le pentacorde avait trois tons et demi, et l'octave six tons, ou vingt-quatre *diesis*. On en avait conclu que l'octave est composée de la réunion d'un tétracorde et d'un pentacorde, ou d'une quarte et d'une quinte.

D'après ce que rapporte Nichomaque, il paraît que Pythagore ne détermina d'une manière mathématique que les valeurs de l'octave, de la quinte et de la quarte; mais l'opération par laquelle on prétend qu'il arriva à ces résultats est évidemment fausse.

Pythagore paraît n'avoir rien écrit concernant sa doctrine, et nous ne possédons rien d'authentique à cet égard; car il faut se défier de ce qu'en ont écrit les nouveaux platoniciens et les nouveaux pythagoriciens de la décadence de l'empire. Porphyre, Jamblique, Proclus, et même Nichomaque, ne nous ont donné à cet égard que les idées de leur école, qu'ils voulaient étayer de l'autorité d'un nom illustre. Toutefois, nous avons un témoignage plus grave de la réalité de cette doctrine de Pythagore dans quelques passages d'Aristote, qui s'est attaché à la réfuter, et dans les œuvres morales de Cicéron. Celui-ci nous a même donné une idée complète de cette harmonie musicale de l'univers attribuée à Pythagore dans ce passage du songe de Scipion, au sixième livre de la *République* :

« A peine revenu de la stupeur où m'avait jeté ce spectacle, quel est, lui dis-je, ce son si grand et si doux qui » remplit mon oreille? C'est, me répondit-il, celui qui, » formé d'intervalles inégaux, mais distribués dans une » proportion bien entendue, provient de l'impulsion et du » mouvement des corps célestes eux-mêmes, et qui, accordant les sons aigus avec les graves, tempérés les uns par » les autres, produit des concerts variés. De si grands corps, » en effet, ne peuvent se mouvoir en silence, et la nature » veut que les extrêmes résonnent les uns au grave, les » autres à l'aigu. Aussi l'orbe des étoiles fixes, plus élevé » que les autres, et dont la révolution est plus rapide, rend-il un son aigu et précipité, et le dernier cercle, celui de » la lune, un son très grave; car la terre, fixée au neuvième » et dernier rang, où elle occupe le centre de l'univers, demeure éternellement immobile. Les huit autres, parmi » lesquelles Vénus et Mercure rendent le même son, forment sept tons différents, et ce nombre est le nœud de » presque toutes choses. C'est en imitant cette harmonie » sur des cordes ou par les modulations de la voix, que des » hommes éclairés se sont ouvert le chemin du ciel, comme » ces génies sublimes qui, pendant leur vie mortelle, ont » cultivé les sciences divines. »

Cette grande et sublime idée de l'harmonie universelle séduisit les écoles renouvelées de Pythagore et de Platon. Plusieurs sectateurs de ces écoles tentèrent de la développer. Parmi ceux-ci on remarque surtout Censorin, qui, dans les chapitres 10e, 11e et 12e de son traité *De die natali*, particulièrement dans le dernier, s'est étendu sur les rapports des lois du système du monde, et Macrobe, qui, dans le sixième chapitre du premier livre de son commentaire sur le *Songe de Scipion*, et dans les quatre premiers du second livre, traite de l'harmonie des sphères et de la musique d'après la doctrine de Pythagore. A l'égard de Boëce, partisan des proportions musicales de ce philosophe, il les a séparées de toute considération cosmogonienne.

Reprise par quelques modernes, l'idée de l'harmonie universelle a été soumise au calcul par l'illustre Keppler, et aux rêves de l'imagination la plus bizarre par Robert Fludd. Le génie qui avait trouvé les lois fondamentales de toute l'astronomie s'égara en voulant achever son œuvre dans le livre qu'il a intitulé *Harmonies du monde*. Il s'efforce d'y démontrer l'analogie des proportions des intervalles des sons avec les mouvements des astres. « Mais, » disent Bailly et Delambre, dans tous ces rapports harmoniques, il n'y a pas un rapport vrai; dans une foule » d'idées, il n'y a pas une vérité. Keppler redevint homme » après s'être montré esprit de lumière. » Cette critique est aussi juste que sévère; cependant c'est quelque chose de grand que cette idée d'une harmonie universelle démontrée; et la singulière force de tête de Keppler me semble s'y manifester encore au milieu de toutes ses aberrations. A l'égard de Fludd, quoiqu'il fût certainement un savant homme, il n'a imaginé que des folies dans le troisième livre de son bizarre traité intitulé : *Utriusque cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*.

De nos jours, l'idée de l'harmonie comme principe des

sciences a été traitée d'une manière absolument neuve par le bénédictin bavarois Gebhard, qui en a fait l'objet spécial d'un livre. Il n'y est point arrivé à la conception parfaite d'une philosophie de la musique, mais il y a exposé des aperçus du plus grand intérêt sur la mesure et le rhythme, dont il divise la théorie en deux parties appelées *chronomathesis* et *chronométrie*. Si ce livre si original n'a pas eu le succès qu'il méritait, et s'il est même presque entièrement ignoré, la cause en est sans doute dans le style obscur de son auteur, dans une terminologie peu intelligible pour la plupart des lecteurs, et peut-être aussi dans l'époque prématurée où l'ouvrage a paru (1816).

De toutes les idées de Pythagore concernant la musique, une seule était restée comme fondement de la théorie de cet art, je veux dire celle des proportions numériques des intervalles. Quelques uns des plus anciens élèves de ce grand homme, tels que Philolaüs et Architas, en développèrent les conséquences dans des ouvrages qui ne sont point venus jusqu'à nous, mais dont on trouve les principes discutés dans le traité de musique de Boëce. Ptolémée, de qui nous avons un traité des *Harmoniques*, et qui vivait dans le deuxième siècle de l'ère chrétienne, adopta la doctrine pythagoricienne, et la compléta en étendant le calcul mathématique aux intervalles de tierce majeure et mineure, au ton majeur et mineur, et aux demi-tons majeur et mineur; en sorte que c'est à lui qu'on doit la série 1, 2, 3, 4, 5, etc., qui, négligée par tous les théoriciens du moyen âge et de la renaissance, a été ensuite adoptée par Zarlino, vers le milieu du XVIe siècle, et est devenu le fondement de toute la théorie mathématique des intervalles chez les modernes. Ptolémée, zélé partisan de la doctrine de l'harmonie céleste, a employé tout le troisième livre de son traité des *Harmoniques* à en présenter un système complet.

Aristoxène de Tarente, philosophe péripatéticien qui vivait environ cent cinquante ans après Pythagore, et qui est le plus ancien auteur grec dont nous ayons un livre sur la musique, partageant les vues de son maître Aristote à l'égard de la philosophie expérimentale, établit pour base de son système que l'oreille est le seul juge de la justesse des intervalles harmoniques, et qu'elle apprend à juger de cette justesse par l'expérience, tandis que, suivant Pythagore, l'homme doit avoir *à priori* conscience des rapports mathématiques de ces intervalles. Aristoxène voulait que les divisions de l'octave se fissent par parties égales semblables à nos demi-tons, tandis que la théorie de Pythagore conduisait à une division proportionnelle où l'on distinguait le demi-ton majeur, appelé par les Grecs *apotôme*, et le demi-ton mineur, désigné sous le nom de *limma*. C'est donc au temps d'Aristoxène, c'est-à-dire il y a plus de deux mille ans, qu'a commencé la discussion qui dure encore entre les musiciens et les mathématiciens, et dans laquelle on s'est trompé de part et d'autre, en ce que les géomètres n'ont pas vu que les proportions des intervalles sont des faits isolés et absolus qui ne peuvent concourir à la formation de la gamme ni fonder une tonalité, tandis que les musiciens ont ignoré la loi des affinités des sons, qui seule pouvait les faire triompher de leurs adversaires. Dans ces derniers temps, M. de Prony a compris l'insuffisance de la théorie mathématique pour la formation des échelles musicales, lorsqu'il s'est exprimé en ces termes (*Instruction élémentaire sur les moyens de calculer les intervalles musicaux*, page 23) : «... Je ne dois pas oublier, en terminant » ce paragraphe, de faire observer ou de rappeler que le sys- » tème de mesure, ou *système métrique musical*, dont il » s'agit ici, est absolument indépendant de tout système » de formation d'échelles musicales, d'accords d'instru- » ments, etc. Son unique destination est de fournir des éva- » luations numériques *vraies*, précises, et adaptées à la na- » ture des quantités soumises au calcul, quel que soit le » mode de liaison établi entre ces quantités. Ce *système* » *métrique musical* peut, ainsi que je l'ai déjà donné à en- » tendre, être assimilé au mesurage géodésique par lequel » on détermine les distances entre les points placés d'une » manière quelconque les uns par rapport aux autres, sans » avoir besoin de faire entrer en considération les conditions » auxquelles leurs positions respectives peuvent être as- » sujetties. »

Mais les positions respectives des sons dans les gammes sont précisément ce qui constitue les diverses tonalités, et conséquemment les divers genres de musique avec toutes leurs circonstances mélodiques et harmoniques, et avec leurs qualités douces ou énergiques, majestueuses ou expressives. C'est ce que les musiciens ont senti par instinct, mais ce qu'ils n'ont pu démontrer. Pour parvenir à cette démonstration, il suffit de remarquer que le calcul ayant déterminé d'une manière absolue la valeur et l'intonation de tous les intervalles de la gamme d'*ut* majeur, par exemple, mais ne fournissant pas de loi qui fixe la note par laquelle cette gamme doit commencer, toutes les conditions mélodiques ou harmoniques de cette tonalité seront renversées et la musique prendra le caractère le plus étrange si, au lieu de la disposition *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*, on a *fa, sol, la, si, ut, ré, mi*, qui est la gamme des Chinois, et la gamme majeure de l'ancienne musique celtique conservée dans les montagnes du pays de Galles. La détermination de la forme des gammes est donc le résultat d'un principe métaphysique et non du calcul des proportions numériques des intervalles; mais si ces proportions sont impuissantes à fonder une tonalité, elles ne sont pas moins réelles à l'égard de la mesure des intervalles d'une tonalité fixe et non traditionnelle comme étant celle du plain-chant.

Déterminer le principe qui donne naissance à la forme d'une gamme quelconque est donc le premier objet de la philosophie de la musique, puisque toute musique est nécessairement le produit de sa gamme; mais c'est contre la difficulté de ce problème que sont venus échouer tous les géomètres et tous les musiciens depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours. Les savants et les artistes jugeront si je l'ai résolu. A l'égard de la gamme moderne des Européens, qui est celle d'une tonalité transitionnelle, les difficultés étaient bien plus grandes encore, car il s'agissait de mesurer positivement les attractions harmoniques et les affinités de sons qui déterminent et accomplissent les transitions. Ici il a fallu découvrir les quantités de vibrations dont s'altère la justesse absolue des intervalles dans les altérations ascendantes et descendantes qui modifient les accords et établissent des relations multiples entre les tonalités. Des multitudes d'expériences faites au moyen de la sirène de M. Cagniard de La Tour, du sonomètre de Scheibler et de plusieurs monocordes de comparaison, m'ont permis de former des tables de ces variations, et d'ouvrir la voie d'un nouveau calcul de proportions applicable aux tonalités transitionnelles, qui me paraît destiné à concilier enfin et pour toujours la théorie positive avec le sentiment artistique. De là découle la doctrine générale des combinaisons et des successions de la mélodie et de l'harmonie; de là la théorie des rapports des sons dans toute musique de quelque genre que ce soit.

Par des considérations de l'ordre le plus élevé, qu'on ne peut comprendre à moins d'en avoir fait une étude particulière, la théorie de la mesure et du rhythme part du même principe que la théorie absolue des rapports des sons; mais, comme celle-ci, elle est soumise à l'action d'un principe métaphysique qui y peut introduire des affinités d'un genre absolument nouveau, et qui ouvre la voie de combinaisons d'espèces de rhythmes aussi variées que nouvelles. On con-

çoit qu'une semblable théorie doit occuper une place importante dans la philosophie de la musique.

Ces objets ont été dans les derniers temps l'objet de recherches d'esprits distingués en Allemagne. Je dois citer particulièrement l'*Essai d'une construction rationnelle de la tonalité moderne*, par M. le docteur Wœltje, procureur-général de la cour d'appel à Celle, et les recherches *Sur la nature de la musique*, par M. Opelt, receveur des contributions à Plauen, dans le Voigtland. Si ces hommes de mérite n'ont pas entièrement atteint le but qu'ils se proposaient, la cause en est sans doute dans leur confiance illimitée en la théorie du calcul, dans l'absence du point de départ pour une tonalité fixe quelconque et dans l'ignorance du mécanisme des tonalités transitionnelles. Les vues de M. Opelt sur la connexion des principes des rapports des sons et du rhythme sont pleines d'intérêt, et l'on ne comprend pas que l'annonce du livre où devait être exposée cette théorie, et que l'auteur lui-même avait annoncé dans la *Gazette musicale* de Leipsick, en 1832, ait trouvé si peu de sympathie qu'aucune souscription n'est venue engager M. Opelt à publier l'ouvrage dont il n'a donné qu'un aperçu.

Après la constitution de la science, vient celle de l'art qui est dans l'homme. Cette seconde partie de la philosophie de la musique embrasse les théories expérimentales ou empiriques, idéalistes, physiologiques et phrénologiques. Là est renfermée toute l'*esthétique pure*. Dans les considérations d'éducation, d'influence du temps, du climat, des mœurs et de la tradition sur les notions du beau, se trouve l'*esthétique appliquée* et la théorie de la critique.

Tel est l'aperçu de cette science, qui a été l'objet des méditations des hommes les plus remarquables de tous les temps; tel a été pour moi celui de vingt ans de réflexions, de lectures et de recherches. Bien des préjugés s'opposeront peut-être à ce qu'elle obtienne, dès la publication du livre où je l'ai exposée dans tous ses points, l'attention dont elle est digne. Les musiciens ont en général la conviction que les spéculations sur leur art sont en pure perte et ne conduisent à aucun résultat avantageux. D'ailleurs, des hommes de grande valeur ont un dégoût invincible, une sorte d'effroi pour les calculs de la théorie numérique des intervalles, et ne peuvent se persuader qu'on en puisse tirer quelque utilité réelle. L'esthétique même ne jouit pas de beaucoup plus d'estime; et l'on doit avouer que les traités qu'on en a fait jusqu'à ce jour se sont renfermés dans des aperçus si vagues, qu'ils justifient jusqu'à un certain point le peu d'intérêt qu'on leur accorde.

Mais de ce qu'une science, par les difficultés dont elle est hérissée et l'immensité de son domaine, a opposé longtemps des obstacles insurmontables à ceux qui s'en sont occupés et n'a pu s'établir encore sur des bases solides, il ne suit pas qu'elle ne soit qu'une chimère. Pour moi, j'avoue que plus je l'examine, et plus je la considère comme une des sciences les plus dignes d'occuper des esprits élevés; elle augmente chaque jour mon amour pour l'art, me découvre l'immense variété de transformations dont il est susceptible, m'explique son histoire et me fait lire dans son avenir.

Pour offrir à mes lecteurs une idée de la nature du livre que je livrerai bientôt à l'impression sur cette importante matière, je crois devoir en exposer ici le contenu.

PLAN
DU TRAITÉ DE LA PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE.

PHILOSOPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE.

PHILOSOPHIE DE LA SCIENCE.		PHILOSOPHIE DE L'ART.	
THÉORIE HYPOTHÉTIQUE.	THÉORIE APODICTIQUE OU DÉMONTRÉE.	ESTHÉTIQUE PURE.	ESTHÉTIQUE EMPIRICO-CRITIQUE.

LIVRE PREMIER.
THÉORIE HYPOTHÉTIQUE.

1° Harmonie universelle; opinions de Pythagore et de ses disciples à l'égard d'une loi générale qui régirait l'harmonie de tout ce qui existe, et conséquemment la musique.

2° Rapports supposés des proportions du système du monde avec les proportions des intervalles des sons. Théories de Keppler, de Fludd et de quelques autres savants modernes sur ce sujet; erreurs où ils sont tombés; nullité des résultats qu'ils ont cru en tirer.

3° Analyse scientifique de la possibilité de ces rapports. Quels seraient les résultats de leur démonstration; quels seraient ceux de leur réfutation.

4° Rapports de la décomposition de la lumière dans le prisme avec les proportions des intervalles des sons.

5° Résultats de ces rapports. Erreur de Newton à ce sujet.

6° Que les rapports des lois du monde physique avec les proportions des intervalles des sons fussent-ils démontrés, on n'en pourrait tirer la constitution d'une tonalité quelconque, ni conséquemment d'une musique.

LIVRE DEUXIÈME.
THÉORIE APODICTIQUE OU DÉMONTRÉE.

PREMIÈRE SECTION.

Acoustique.

1° Réalité des proportions numériques des intervalles des sons. Preuves invincibles de cette réalité.

2° La théorie de ces proportions engendre une échelle chromatique générale, mais ne donne point la loi d'une gamme quelconque, ni conséquemment d'une musique. Preuves de l'insuffisance des proportions pour la formation d'une gamme, puisées dans les diverses combinaisons diatoniques de sons placés à des intervalles de proportions régulières.

3° Examen de diverses théories de musique fondées sur les proportions numériques des sons. Fausses bases de ces systèmes.

4° Comment les proportions numériques des intervalles peuvent s'appliquer à la musique moderne. Nouvelle théorie des proportions variables en raison des attractions des sons : loi fondamentale de ces variations.

5° Identité des proportions numériques des intervalles avec les proportions rhythmiques basées sur les vibrations du pendule. — Théorie du métronome.

DEUXIÈME SECTION.

Musique.

6° Lois métaphysiques qui règlent l'ordre des sons dans les gammes.

7° Conséquences harmoniques et mélodiques de la forme quelconque d'une gamme.

8° Constitution de la tonalité moderne. En quoi elle diffère de la tonalité des Grecs et de celle du plain-chant.

9° Système rationnel de l'harmonie, résultant de la

gamme moderne des Européens. — Lois d'agrégation des sons. — Lois de succession des accords. — Lois formales de la période harmonique.

10° Système rationnel de la mélodie, résultant de la gamme moderne des Européens. — Lois formales de la période mélodique.

11° Lois de la modulation, basées sur les rapports des tonalités ou sur les attractions des intervalles. Application à cet objet de la théorie des proportions variables des intervalles des sons.

12. Des tonalités irrationelles.

13. Théorie de la mesure du temps et du mouvement dans la musique.

14. De la symétrie des divisions du temps, d'où le *rhythme*. De la période rhythmique. De la mutation des rhythmes.

15° Conception des signes représentatifs des sons dans l'intonation et dans la durée. — Théorie de ces signes. — Systèmes de notation.

16° De la sonorité. Conséquences de ses lois.

PHILOSOPHIE DE L'ART.

LIVRE TROISIÈME.

ESTHÉTIQUE PURE.

1° La musique, en tant que science, est en dehors de l'homme ; comme art, elle réside en lui.

2° De la perception des sons. Perceptions simples. — Perceptions complexes.

3° Opérations de l'âme dans les perceptions simples et complexes. — Comparaisons des rapports de perceptions. — Jugements sur ces rapports.

4° Notions premières de la beauté formale dans les rapports des sons. — Théorie idéaliste. — Théorie phrénologique. Impuissance de celle-ci pour la conception absolue de la beauté.

5° Notions acquises de la beauté formale dans la musique.

6° Effets de l'organisation physique et morale sur les notions de la beauté et sur les jugements qu'on en porte. — Le beau à l'égard de la sensibilité. — Le beau à l'égard de l'intelligence.

7° Conception *à priori* de la combinaison des sons et du *rhythme* (composition).

8° Conception *à posteriori* des mêmes combinaisons (jugement dans l'audition).

9° Inépuisable variété des formes du beau. — Nécessité du jugement esthétique pour chacune de ces formes.

10° Y a-t-il un beau absolu? A quels signes peut-on le reconnaître ?

LIVRE QUATRIÈME.

ESTHÉTIQUE EMPIRICO-CRITIQUE.

1° De l'éducation de l'oreille.

2° Effets de l'éducation dans la conception de la beauté formale, et dans les jugements qu'on en porte.

3° De l'imitation considérée comme principe du beau dans la musique. Elle n'est point l'objet essentiel de l'art. Erreurs à ce sujet.

4° De l'expression dans l'objet déterminé : musique religieuse, musique dramatique, musique de danse.

5° De l'expression dans l'objet indéterminé ; musique instrumentale.

6° De l'idée du beau suivant les notions de convenance ou d'inconvenance.

7° De l'autorité et de la tradition dans le jugement du beau.

8° De l'influence du temps, du climat et des mœurs dans le jugement esthétique.

9° De l'éclectisme dans le jugement des formes de la beauté.

10° De l'avenir de l'art. Dernier terme de la conception.

CONCLUSION.

IDENTITÉ DES LOIS DE LA SCIENCE ET DES RÉSULTATS DE L'ART.

Ce travail, dont on peut comprendre d'avance les difficultés, sera suivi d'un autre ouvrage non moins important par son objet, non moins difficile à traiter : ce sera l'*Histoire de la philosophie de la musique*. Tous les systèmes de calculs de proportions, de tempérament, de tonalité, d'harmonie et d'esthétique, y seront analysés de manière à former l'ensemble philosophique le plus complet des progrès de la science et des transformations de l'art.

FÉTIS père.

Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

DE LA CHANSON.

Vous demandez l'histoire de la chanson, et vous n'avez pas songé que c'était là me demander une espèce d'histoire universelle. Je crois bien que chez nous, surtout, on a chanté dans tous les temps, et que les Gaulois de Brennus, lorsqu'ils sont entrés à Rome à la suite de ce terrible chef, répétaient déjà un petit refrain national. Ces sortes de recherches historiques sont donc, à tout prendre, comme autant de petits chapitres de la grande histoire, et qui rentrent tout-à-fait dans le travail général des historiens. La chanson, c'est comme la prière, c'est comme un cri qui sort de l'âme du peuple, un cri de joie et de douleur, une malédiction ou un blasphème, une imprécation ou une prière. Bien avant que l'on s'amusât à écrire l'histoire des peuples, par la raison toute simple qu'on ne savait pas écrire, l'histoire se formulait en chansons, et plus d'un héros dont le nom est arrivé jusqu'à nous ne s'est tiré de l'oubli que pour nous avoir été transmis par la mémoire des vieilles femmes et des jeunes enfants. Sans aller plus loin qu'Homère, qu'est-ce que l'Iliade, sinon la plus longue et la plus merveilleuse des chansons qui ont été composées à la louange d'un peuple illustre ? Cette admirable complainte de la gloire fut d'abord chantée de ville en ville par le vieillard de Cos. Après lui les rapsodes s'en emparèrent, jusqu'à ce que la Grèce entière sût par cœur l'Iliade. De cette chanson merveilleuse est sortie, touchante et sanglante, la tragédie grecque, l'Iliade, qui, dit un poëte épique, a donné naissance à tous les grands arts de la Grèce et de Rome ; elle est depuis 3,000 ans déjà la préoccupation toute-puissante de l'Europe civilisée, dit un poëte chanteur. Ce qui fait la force des vers, c'est la mémoire des peuples, et savez-vous une adoption plus puissante que celle-là : les stances de Tasse chantées par les matelots de la lagune au milieu de Venise qui croule? Quand ils arrivent sur les bords de l'Euphrate, chassés, persécutés de toutes parts, les Hébreux s'asseyent en pleurant sur les rivages, puis après un dernier regard jeté sur la patrie absente, ils célèbrent Sion en chantant et ils se prennent à pleurer.

La chanson se retrouve au berceau de tous les peuples; elle a été la première prière, elle a été le premier chant d'amour, le premier cri de guerre ; elle s'est assise sur toutes les tombes illustres ; elle a pleuré sur toutes les gloires qui n'existent plus, elle a été la première inspiration des nations les plus sauvages. Vous la retrouverez dans les glaces du Nord, dans les sables de l'Afrique, et toujours

avec son caractère de joie et de tristesse, de simplicité ou d'emphase. La chanson a précédé toute poésie; elle est la mère de toute poésie; elle est venue toute seule après le travail; elle est pour ainsi dire le cri de l'âme. Les Caraïbes ont leurs chansons tout comme les Grecs. Platon a célébré la chanson et la danse, comme les deux haltes les plus utiles entre le chagrin et le travail. Lucrèce prétend que les oiseaux du ciel ont enseigné à la terre ses premiers chants; les uns disent que c'est l'amour, les autres prétendent que c'est le vin, et véritablement il serait impossible de dire toutes les chansons que le vin a inspirées.

Je ne crois pas que dans aucun genre de poésie vous rencontriez une poésie d'un caractère plus uniforme. Comme elle est destinée à recueillir et à représenter les mêmes sentiments chez tous les peuples du monde, la chanson a dû prendre nécessairement la même allure vive, accorte, bienséante; la même mignardise amoureuse, la même franchise bachique, la même exaltation à la guerre, la même énergie à la révolte, la même douleur enfin quand les peuples qui ont tout perdu n'ont plus pour les représenter sur la terre que leur mélodie nationale et leurs chansons. Maintenant, si nous voulons savoir comment la chanson a commencé, il est très facile de supposer qu'elle est née à la campagne comme toutes les poésies. Que faire, en effet, sous les ombrages, au milieu de cette nature sereine et gazouillante, sur les bords de ces fleuves qui murmurent leurs plaintes inarticulées, sinon chanter? C'est de l'Arcadie que nous sont venus les premiers vers lyriques. Vous savez les noms de toutes les montagnes que les poëtes ont célébrées, vous savez les noms de tous les fleuves poétiques. Les Grecs plaçaient les Muses en Thessalie. Le premier chansonnier dont on peut dire le nom à coup sûr, ce fut Anacréon, amoureux et buveur, qui a célébré jusqu'à la fin les deux passions de sa vie. Les quelques chansons qu'il a laissées sont remplies d'une grâce si tendre, d'un si charmant délire, il y a dans ces vers tant de conviction et de bonheur, que le recueil d'Anacréon est resté comme un modèle que pas un peuple n'a égalé. C'est lui le premier qui a établi chez les Grecs l'usage de chanter à table. Pendant qu'à Athènes la chanson était la fille de la paix, à Sparte elle était la fille de la guerre. Vous vous rappelez à ce propos le chœur célèbre des jeunes gens, des hommes faits et des vieillards :

Nous avons été jadis
Jeunes, vaillants et hardis.

De la Grèce la chanson vint à Rome. Le vieil Evandre était un grand chanteur, comme toutes les bonnes gens qui tiennent à leurs souvenirs. Dans les *Églogues* de Virgile, tous les bergers sont poëtes; *Galathée* les inspire les uns et les autres, et naturellement après la chanson des bergers, arrive la chanson des grands seigneurs; qu'est-ce donc Horace, sinon le chansonnier de la cour d'Auguste? Celui-là célèbre en homme plein de son sujet, les vieux vins, les victoires récentes, les jeunes amours; il sait par cœur toutes les chroniques galantes de la cour et de la ville, et il les raconte en beaux vers comme un homme de génie qu'il est; il fait entrer dans ses couplets de chaque jour, les noms fleuris et sonores des plus belles courtisanes. C'en est fait, l'*Amaryllis* et la Galathée de Virgile sont remplacées par la Neéra et la Licoriy du poëte Horace; les Pisons nous apparaissent au lieu et place de Ménale et de Mélibée; le festin champêtre du vieux berger, son lait, son fromage et ses châtaignes, sont remplacés par un vin de sept feuilles qui date du consulat de Plancus, et par toutes les délices des tables romaines que devait célébrer Pétrone plus tard. C'est qu'il faut à la chanson civilisée, toute sorte d'appareils que ne demande pas la chanson naïve; la chanson d'Horace demande avant tout des palais, des esclaves nombreux, des artistes de tout genre; elle est vêtue de pourpre et se montre dans l'argent et dans l'or; c'est une grande dame versée dans toutes les sciences de la vie élégante, pas assez grande dame cependant pour ne pas aller de temps à autre sur les champs de bataille afin de demander raison à ces barbares qui vont se révolter là-bas au bout de l'univers. Ainsi, avec un peu de bonne volonté, nous pourrons vous montrer comment toute cette belle époque de la vie d'Auguste a été remplie par ces illustres et charmants chansonniers, Ovide, Tibulle, Properce. Après eux, vint Martial, qui était un chansonnier licencieux et ricaneur qui excellait à composer d'excellentes épigrammes contre tous les gens puissants de ce temps-là. Ces faciles improvisations se répétaient d'un bout de Rome à l'autre, avec de grands éclats de rire. Quant aux grands événements de la république, l'événement des empereurs, les victoires et les défaites, ils étaient tout simplement célébrés par des chansons; mais comme ces chansons étaient écrites par des hommes de génie, et comme ils y mettaient d'ordinaire le plus beau et le plus savant langage, ces chansons sont devenues des poëmes plus tard.

Sans oublier les chansons satyriques que composaient les soldats romains sous la tente, et qu'ils répétaient derrière le char de triomphe du vainqueur. L'empereur Adrien en mourant a composé une chanson pour dire adieu à son âme, et l'empereur Adrien était un sage. Mais vint le christianisme qui ne chantait guère que des complaintes; la barbarie s'empara du monde romain; la croyance nouvelle était austère et triste. Pendant 5 ou 400 ans on se battit, on s'égorgea, on discuta; l'Europe moderne fut remplie d'autodafé et de conciles. Quel poëte en ce temps-là eût été assez amoureux pour chanter l'amour? Quel poëte eût été assez sage pour célébrer le vin? Il faut aux poëtes une vie facile, une société élégante, un peu de bonheur pour eux-mêmes, beaucoup de bonheur pour les autres; il leur faut surtout une langue bien faite, et digne de rendre les tendres passions, qui parle au cœur et à l'esprit. Mais pour arriver à ce nouveau langage, il fallait pousser à bout la langue barbare, il fallait que l'idiome défiguré des Romains s'avouât vaincu sans retour. Ce ne fut donc pas trop de huit siècles tout entiers pour composer, avec les débris bâtards de la langue d'Horace et de Virgile, les trois langues nouvelles sur lesquelles repose tout le génie de l'Europe moderne, l'italien, l'espagnol et le français.

Alors avec l'idiome nouveau, reparut chez nous le génie national. L'esprit des anciens bardes gaulois se réveilla du côté de la Provence; les germes d'amour de l'ancienne chevalerie, enveloppés dans ces tristes ténèbres, se firent jour de toutes parts; on se souvint enfin que saint Bernard avait fait des chansons badines; que Pierre de Blois composait dans sa jeunesse des chansons galantes, et qu'Abeilard, avant ce triste malheur qui l'a rendu si célèbre, s'attirait tous les cœurs par les grâces peu voilées de sa poésie. Jusque dans le cloître où elle s'est retirée, la tendre Héloïse se souvient, non sans regret, des chansons de cet amant, mort pour elle aussi bien que pour la poésie. « Ah! lui dit-elle, où est le temps où vous écriviez d'une main si légère ces tendres vers, où vous les chantiez d'une voix si charmante? Vous faisiez à la fois les paroles et les airs, et les airs étaient aussi doux que les paroles! C'est ainsi que mon Abeilard se reposait dans ces aimables badinages, des austérités de la philosophie. Comme les femmes étaient jalouses de moi, mon Abeilard! Et cependant toutes jalouses qu'elles étaient, elles ne pouvaient s'empêcher de chanter tout bas les vers que vous faisiez en l'honneur d'Héloïse. »

Naturellement donc le mouvement poétique de la langue nouvelle, devait nous venir de la Provence qui est comme

une espèce de Grèce rétrospective. Les troubadours et les jongleurs, enfants de la joie, se mirent bientôt à jeter en dehors la poésie qui les obsédait. L'improvisation s'empara de ces jeunes esprits ; et à qui voulut les entendre ils parlèrent, et dans un beau langage naïf, de tous les bonheurs éternels de l'âme humaine. Ils étaient plusieurs qui marchaient en troupe, l'un chantait et les autres répétaient le refrain du chanteur : le chœur antique n'eût pas mieux fait. D'autres récitaient, ou pour mieux dire, psalmodiaient toutes sortes d'inventions galantes où la rime capricieuse et folle ne se faisait pas attendre : ceux-là s'appelaient les jongleurs ; ils menaient à leur suite des joueurs d'instruments appelés ménestrels. L'instrument et la poésie allaient chacun de son côté sans trop s'occuper d'être d'accord. Le jongleur et le ménestrel obéissaient sans art, mais non pas sans goût et sans passion, à la fantaisie de l'heure présente. Ils voyageaient ainsi de cour en cour, de châteaux en châteaux, se mêlant aux plus tendres passions de leur époque; célébrant tour-à-tour les belles dames et les grands capitaines; parfois satiriques, parfois amoureux; ne dédaignant ni un coup d'épée ni une coupe pleine de vin, et quand la coupe était vidée, bien souvent ils emportaient la coupe comme un gage de la reconnaissance de l'auditoire. Tels étaient ces heureux vagabonds de la poésie naissante; leur vie était belle, honorée, respectée; ils étaient la joie des banquets, la gloire des champs de bataille, l'amusement des soirées d'hiver; ils portaient aux chevaliers les écharpes des belles dames; ils rapportaient aux belles dames les paroles d'amour des chevaliers, et quelquefois ils faisaient pour eux-mêmes ces heureuses commissions.

De là est née la gaie science, le *gay savoir* comme on disait. La poésie française n'a pas eu d'autre commencement, elle n'a pas eu d'autre berceau que cette fertile et amoureuse Provence, où le pape apporta, avec toute sa cour, le souvenir de la plus belle latinité, et tous ces beaux sentiments d'élégance que la vieille Rome n'a jamais tout-à-fait perdus. Mais le *gay savoir* vaut bien la peine que nous lui consacrions un chapitre à part, et c'est ce que nous ferons prochainement.

JULES JANIN.

(*La suite au prochain numéro.*)

RÉVEIL DE ROSSINI.

La *Gazette*, qui donne à ses lecteurs une revue de musique rétrospective formant comme un cours historique de l'art que suivent avec le plus vif intérêt tous les musiciens et les amateurs instruits, leur offre, dans le numéro de ce jour, une brillante étincelle musicale de l'auteur du *Barbier de Séville* et de *Guillaume Tell*. Cette gracieuse mélodie, cette délicieuse bagatelle toute empreinte du *molle facetum* d'Horace, peut être considérée comme une continuation des *Archives curieuses* de la musique, car une pensée musicale échappée maintenant de la plume de Rossini est vraiment chose curieuse, rare, extraordinaire.

L'homme qui a fait tant et de si belles et si volumineuses partitions, a dû passer un moment des plus agréables, lorsqu'il a jeté sur le papier ce joli chant, si nous en jugeons par le mot qu'il adressa un jour à l'un de nos compositeurs qui a rendu la romance et la chansonnette aussi harmoniques que possible. Rossini feuilletait d'un air préoccupé quelques unes des légères productions de ce compositeur, et, après les avoir fredonnées, il se met à soupirer, et lui dit d'un air d'envie et de regret : Que tu es heureux, mon cher Panseron, tu ne tournes pas, toi !..... — Comprenez-vous toute la portée de ce mot? Comme il décèle bien une paresse naïve, charmante et toute naturelle, surtout dans celui qui a fait à peu près vingt pieds cubes de chefs-d'œuvre! Comme cela trahit bien le *far niente* chéri et toujours désiré par le génie qui a pris naissance sous le beau ciel de la molle Italie! Enfanter une œuvre complète en deux pages, en une page même, sans retourner la feuille soixante, quatre-vingts, cent fois, comme il l'a fait si souvent dans ses vastes compositions musicales, c'est là le beau idéal, le vrai bonheur qu'enviait Rossini, et que lui a fait trouver le désir d'être agréable à l'éloquent interprète d'Arnold. Les lecteurs de la *Gazette musicale* se féliciteront de ce que la bienfaisance ait arraché ce joli feuillet de l'*Album* de Duprez, et seront, sans doute, aussi heureux de le lire et de le chanter que Rossini l'a été de le composer.

Henri BLANCHARD.

LETTRES D'UN DILETTANTE ANGLAIS.

TROISIÈME LETTRE.

Leipzig, octobre 1839.

Il serait difficile d'exprimer le soulagement d'esprit qu'on éprouve à parcourir cette ville, lorsque l'on vient de quitter Berlin. Après s'être senti involontairement glacé par la monotonie rectangulaire de la métropole prussienne, on salue avec ravissement les rues étroites et tortueuses de Leipzig, aux maisons si élevées, dont quelques unes sont si richement et si élégamment sculptées. A coup sûr Leipzig est maintenant dans toute sa splendeur, puisque l'âme de cette ville réside principalement dans le tumulte si animé de la foire de Saint-Michel. En ce moment chaque hôtel est une véritable arche de Noé; chaque maison, de la cave au grenier, est encombrée des marchandises les plus variées. Les rues contiennent une double file de baraques, et sont peuplées par une foule de figures plus étranges les unes que les autres. Le jovial colporteur tyrolien, aussi impudent pour le moins qu'Autolycus lui même, le grave juif polonais, reconnaissable à sa barbe taillée à l'antique et à son manteau plissé; le Turc à la physionomie solennelle, accroupi près de ses marchandises, attendant la pratique avec sa foi toute musulmane en la Providence, et pour mieux attirer les regards, portant sur sa tête l'ancien turban aujourd'hui banni; tous ces personnages, de visages et de costumes si divers, sont là pêle-mêle au milieu des costumes non moins bizarres des gens du pays. Du reste, si les yeux ne manquent pas d'occupation dans cette ville, il en est de même pour les oreilles. La brique et le mortier de Berlin et de Leipzig ne sont pas plus dissemblables les uns des autres que la situation dans laquelle se trouve chacune de ces deux villes sous le rapport musical. Avec tous ses établissements splendides et toutes les ressources dont elle dispose en sa qualité de métropole, la capitale de la Prusse (même au dire unanime de ses propres habitants) est par excellence une ville de coteries et de cabales; de là le peu d'influence qu'elle exerce comparativement pour le bien général de l'art musical. Il m'a été dit que la musique même des derniers opéras de Spontini n'a pas le droit de franchir la porte du Brandebourg! Ici, au contraire, non seulement les choses sont sur un pied moins misérable, mais, dans la disette actuelle de compositeurs, c'est sur la résidence de Mendelsohn que doivent se concentrer maintenant toutes les espérances des amis de la musique en Allemagne. Les éléments de l'orchestre de cette ville sont loin d'être des plus rares, et cependant l'exécution est excellente, à l'Opéra comme aux concerts par souscription. Pour parler d'abord de l'Opéra, la petite troupe qui compose l'orchestre est assez habile, je ne dirai pas seulement pour lutter avec les

effroyables difficultés des *Huguenots* de Meyerbeer, mais pour les surmonter même avec un rare bonheur. Il est vrai que, à cause des instruments aussi nouveaux que bruyants introduits dans la masse, il est devenu impossible de maintenir une juste proportion entre les instruments de cuivre et les instruments à cordes, sans augmenter considérablement le nombre de ces derniers; eh bien, en dépit d'un semblable écueil, cette musique est exécutée ici avec sûreté, souvent même de manière à produire un très grand effet. En l'écoutant, je n'ai pas pu m'empêcher de me rappeler combien, malgré tous ses efforts, le second orchestre de notre métropole avait mal réussi dans l'exécution de la musique infiniment moins compliquée de *Guillaume Tell*, à Drury-Lane. Mais il est une autre raison qui ferait ici un prodige de l'exécution même défectueuse des *Huguenots;* c'est que toute la troupe chantante, à l'exception de mademoiselle Schlegel, est au-dessous du médiocre. Quant à cette cantatrice, c'est une belle blonde de seize ans environ dont la voix est étendue, suave, douce et puissante, qui possède en outre de grandes dispositions pour le théâtre, mais qui manque encore d'étude et d'expérience. Ses compagnons sont moins heureusement doués par la nature; et pourtant, grâce à la patience de leurs études et à leur zèle consciencieux, ils parviennent à se tirer d'affaire avec autant d'intelligence que d'énergie, et jamais il ne leur arrive de faire craindre qu'ils ne puissent aller jusqu'au bout.

A Leipzig même on remarque avec étonnement qu'ici comme partout ailleurs en Allemagne, le répertoire d'opéras est principalement français. Outre *les Huguenots*, les pièces annoncées pendant la foire étaient: *Guido et Ginevra* et *Gustave* d'Auber, avec une nouvelle production du pays, « *Caramo* » de M. Lortzing. Cette pièce a la prétention d'être amusante, le sujet étant une espèce de *réchauffé* du tour joué à don Magnifico par le prince et Dandini dans *la Cenerentola*. L'auteur est un chanteur dramatique de la ville. C'est lui-même, si je ne me trompe, qui a composé son libretto, et grâce à l'opéra que je viens de citer ainsi qu'à un autre intitulé: « *Die beiden Schutzen*, » il a été porté aux nues par les petits journaux comme un nouveau Dittersdorf, ou, pour m'exprimer plus clairement, comme l'espoir de l'Allemagne pour la composition bouffe. Tout naturellement j'ai éprouvé le plus vif désir d'entendre *Caramo*. Hélas! dois-je m'en prendre au jugement des journaux ou au mien? Jamais je n'ai rien entendu de moins original que cette musique pâle, décousue, et dans laquelle on chercherait vainement une idée. C'est une imitation malheureuse du style français sans la plus légère parcelle de cette adresse qui suffit pour rendre un imitateur supportable. L'héritier en gaieté du bon vieux Dittersdorf est encore à trouver. Pour en finir sur ce chapitre, je puis affirmer qu'à moins que Dresde ne fasse exception, le manque de nationalité est universel sur tous les théâtres de l'Allemagne. J'ai trouvé ici un voyageur à la piste, comme moi, de nouvelles musicales; dans une tournée de trois mois, il n'a réussi qu'une seule fois à entendre un opéra allemand, et cela à Dresde, grâce à ce que cette ville est la résidence de madame Devrient.

Ce qui distingue particulièrement la ville de Leipzig sous le rapport musical, c'est le concert par souscription dirigé par Mendelsohn, dont le zèle pour la science est égal à son admirable talent pour conduire l'orchestre. J'ai suivi avec le plus vif intérêt les moindres détails d'une répétition telle qu'on trouve rarement l'occasion d'en entendre de semblables en Angleterre, c'est-à-dire où la fermeté du chef d'orchestre rivalise avec la bonne volonté et la soumission de l'orchestre. Aussi ai-je pu admirer l'ouverture d'*Oberon* et la symphonie en *la* de Beethoven, exécutées avec une largeur de style et un brio inimitables, et en même temps avec une délicatesse telle que j'ai pu saisir dans chacune de ces deux œuvres plusieurs passages qui étaient tout nouveaux pour moi. Comparée à cela, notre société philharmonique paraît mesquine et maussade, parce qu'on n'y trouve nulle trace de cette intelligence élevée qui doit animer chaque partie, condition essentielle cependant pour l'interprétation profonde de toute musique vraiment grande. Ce serait pour nos directeurs une économie bien entendue que de venir en cette ville, afin d'y apprendre à connaître ce que valent un chef d'orchestre à poste fixe et des répétitions faites en conscience où l'on n'admet pas un auditoire aussi considérable que celui du concert même. Il faut ajouter que l'orchestre de Leipzig met autant de soins et d'intelligence à accompagner la musique vocale que lorsqu'il s'agit d'exécuter des morceaux plus propres à le faire valoir. En cela encore cet orchestre est bien loin de ressembler aux nôtres!

J'ajouterai un mot encore pour parler du talent de Mendelsohn comme pianiste. L'exécution de cet artiste diffère entièrement de tout ce que j'ai entendu jusqu'à présent. Ce qui le distingue, c'est qu'on reconnaît en l'entendant bien plus un compositeur consommé qu'un pianiste proprement dit. Il donne à son jeu une animation indicible sans jamais tomber dans l'exagération. A une vigueur extrême, il joint une incroyable vivacité de doigts, et cette réunion de qualités si diverses, il la doit sans doute à l'étude qu'il a faite de l'orgue. Mais ce qui est chez lui un don naturel, et ce que l'étude ne saurait procurer, c'est le génie de son exécution, c'est la largeur et l'indépendance de son style. Il vient de terminer un nouveau trio pour le piano, et cette œuvre peut être considérée comme une des meilleures de ce compositeur.

J'ai entendu avec beaucoup d'intérêt, à l'église de Saint-Thomas, la messe en *ut* majeur de Beethoven exécutée par les jeunes élèves de l'École avec laquelle Sébastien Bach a conservé de si longues relations, et tout près de laquelle on peut voir encore la maison de ce grand artiste. Pour être admis à cette Ecole, il faut que les enfants montrent de grandes dispositions et qu'ils aient déjà un commencement d'études. Il paraîtrait qu'aujourd'hui encore ces jeunes élèves sont habilemeet dirigés, car l'exécution de la musique peu aisée de Beethoven a été excellente. Un jeune enfant surtout, le premier soprano, m'a frappé comme possédant dans ce genre, d'ailleurs assez peu agréable, la meilleure voix que j'aie jamais entendue.

***

PETITE CHRONIQUE MUSICALE DE BRUXELLES.

A M. le Rédacteur de la GAZETTE MUSICALE.

Vous avez dû être surpris, monsieur, si vous lisez nos journaux belges, du silence qu'ils ont gardé sur les représentations données à Bruxelles par madame Treillet Nathan. Vous en avez conclu, peut-être, que cette cantatrice, applaudie à votre Grand-Opéra, s'était vue moins favorablement accueillie parmi nous. Il n'est rien arrivé de semblable, mais cette indifférence apparente de la presse a une cause qu'il faut que je vous dise. Il y a un an bientôt que l'administration de nos théâtres ayant voulu retrancher une de leurs entrées aux grands journaux, ceux-ci lui déclarèrent une guerre impitoyable. Quelques uns l'attaquent rudement toutes les fois qu'elle prête le flanc à la critique, et c'est fort souvent, je vous assure, que cela arrive. *L'Indépendant* a préféré se renfermer dans un superbe silence; quoi qui se fasse dans l'opéra, dans la comédie, dans le ballet, dans le vaudeville, il se tait. Plusieurs premières représentations ont eu lieu; il n'en a point parlé. Des ar-

tistes étrangers sont venus se faire entendre; il a fait semblant de n'en rien savoir. Achard, l'agréable acteur du Palais-Royal, avait été engagé dernièrement pour une série de soirées; cet état de choses ne lui a pas été favorable, loin de là. Le public de Bruxelles a cela de commun avec celui de Paris, qu'il aime à trouver des jugements tout faits dans ses feuilletons favoris. Avant d'aller voir un acteur nouveau, il se dit auparavant : — Voyons ce qu'en pense mon journal. Tous les matins il déploie la feuille encore humide et cherche vainement un compte-rendu absent. A force d'attendre, les jours se succèdent, et l'acteur part avant qu'on se soit décidé à l'aller voir. Achard est demeuré près d'un mois à Bruxelles, donnant des représentations très médiocres pour leurs résultats à cause de cette mésintelligence entre le feuilleton et l'administration des théâtres royaux. Celles de mademoiselle Treillet-Nathan ont eu un sort meilleur à cause d'une circonstance particulière. Ayant été engagée par une société philanthropique de notre ville pour chanter d'abord dans un concert donné au profit des indigents, elle a eu pour elle tous les journaux, enchantés d'ailleurs de pouvoir rompre le silence imposé à leur dignité sur des matières desquelles ils aimeraient à traiter plus souvent. Le public, averti de son mérite par les feuilletons écrits à cette occasion, s'est rendu avec empressement aux quatre représentations données par cette cantatrice. Deux fois *la Juive* et deux fois *les Huguenots* ont rempli jusqu'aux combles notre grande salle de spectacle, et l'on citerait difficilement un artiste qui ait excité plus d'empressement à Bruxelles que madame Treillet-Nathan; mais, poussant jusqu'à la rigueur leur système de neutralité, les journaux n'ont point parlé des belles soirées qu'elle a données.

Que vous semble, monsieur, d'une administration de théâtre qui méconnaît la toute-puissance du feuilleton et qui prétend se passer d'un appui devenu indispensable dans notre état actuel de civilisation? La peine de cette faute ne s'est pas fait attendre; l'année que nous venons de passer a été désastreuse pour l'imprudent directeur dont la ruine est prochaine et qui sera victime, en définitive, de son obstination. J'aurai encore à vous citer d'autres preuves d'incapacité qui doivent assurer sa perte. Deux artistes qu'à Paris même on regarderait comme fort remarquables, Albert Dormange qui a trouvé je ne sais où depuis que vous l'avez entendu une superbe voix de ténor, et Renaud excellente basse, élève de feu Choron, sont les plus fermes soutiens de notre opéra. Des discussions survenues entre eux et l'administraiion au sujet d'un manque de procédés les éloigne de Bruxelles; ils ont contracté un engagement avec le théâtre de Toulouse et nous quittent au mois d'avril prochain. On n'exagère rien en disant qu'ils ne seront pas remplacés et qu'ils ne pourront pas l'être, lorsqu'on connaît la composition actuelle des troupes lyriques de France. Que nous restera-t-il pour parer aux fâcheux effets de ces désertions? le talent de mademoiselle Jawureck; triste ressource. Cette pauvre mademoiselle Jawureck, elle paie bien cher maintenant la faveur passagère qui l'avait accueillie! Accoutumée à n'avoir que peu d'agrément à l'Opéra, elle trouvait fort doux les applaudissements du public de Bruxelles, et de fait elle était bien vue dans les commencement par ce public auquel ses cris faisaient apparemment l'effet d'un chant très accentué. A force de crier, cependant, mademoiselle Jawureck a perdu le peu de fraîcheur qui lui restait dans la voix, ses défauts sont devenus sensibles aux yeux du petit nombre d'amateurs qui s'étaient aveuglés sur son compte, et maintenant elle est abandonnée de tous. Resterait madame Casimir, si l'on ne nous annonçait qu'elle part en même temps que nos deux meilleurs artistes. Quel sera notre avenir musical, je vous le demande, monsieur; encore si votre *Opéra-Comique* voulait nous céder quelqu'un de ses nombreux ténors? Nous avons à la vérité Jansenne, excellent musicien comme vous savez; mais sa voix, déjà faible dans la petite salle de la place de la Bourse, devient quasi imperceptible dans notre Grand-Théâtre auquel l'Odéon peut être comparé pour la dimension.

Abstraction faite de nos infortunes théâtrales, la saison s'annonce sous des auspices favorables en ce qui est de la musique. Déjà trois beaux concerts ont été donnés; Batta, le premier, a ouvert la marche, puis est venue la soirée des pauvres qui n'a pas été une pauvre soirée; à celle-ci a succédé le *concert historique de la musique belge*, sur lequel vous avez donné les détails des journaux de Bruxelles. Quelques personnes prétendent que ces concerts doivent par les souvenirs qu'ils laissent rendre difficiles, si non impossibles, ceux qui voudraient s'organiser d'ici à long-temps; espérons que ce fâcheux augure ne sera pas justifié. Provisoirement nous avons ici les chanteurs montagnards. Je suis aussi sensible que personne, j'apprécie le but d'une institution toute d'humanité, j'applaudis aux efforts que font pour l'atteindre ceux qui l'ont généreusement conçue; mais mon cœur ne peut pas tromper mes oreilles et leur faire trouver bon ce qui est à peine supportable, musicalement parlant. Les élèves du Conservatoire de Bagnères-de-Bigorre veulent, dit-on, fonder un hospice sur le produit de leurs concerts; je rends pleine justice à cette belle idée, et je forme des vœux bien sincères pour qu'ils réussissent. Quant à pousser l'enthousiasme pour leurs généreux motifs jusqu'à trouver qu'ils chantent juste, cela me serait difficile. Dans les arts, moins que dans toute autre chose, l'intention peut être réputée pour le fait. Chez les *montagnards* (qui ne sont point *écossais*, par extraordinaire) ce qu'il y a de remarquable, c'est la fraîcheur et l'éclat des voix; le reste ne mérite même pas une critique sérieuse. On assure qu'ils se rendent à Rome pour recevoir la bénédiction du pape; s'ils profitaient de l'occasion pour apprendre à chanter ce voyage, leur serait doublement productif. Vous pensez bien, monsieur, que je ne voudrais pas dire ici ce que je vous écris, tant j'aurais peur de nuire à ces braves gens. Si je me décide à parler de leur musique suivant ma pensée, j'attendrai au moins qu'ils aient donné la série de concerts qu'ils annoncent. Bien que feuilletoniste consciencieux, on n'est pas un ogre. Je n'imiterai pas cet auditeur sans pitié qui s'écriait hier en les écoutant : — Ces pauvres chanteurs, ils parlent tant de leurs belles montagnes et du regret qu'ils ont de les avoir quittées, que n'y sont-ils restés? Convenez, monsieur, que c'est une singulière idée que celle d'avoir établi un Conservatoire de musique à Bagnères-de-Bigorre. Ne faut-il pas s'attendre après cela à voir s'élever une succursale de l'*Institut* à Carpentras.

On annonce pour ce soir la première représentation des *Treize*. Si je ne vous l'apprenais pas par cette lettre, vous ne le sauriez pas, car les journaux, à cause des raisons que je viens de vous détailler, se tairont sur cet événement musical. N'est-ce pas encore ici un témoignage de la complète impéritie des administrateurs de notre malheureux théâtre? Où faut-il avoir la tête, je vous le demande, pour donner la première représentation d'un opéra le jour de Noël dans un pays où l'esprit religieux s'est conservé dans toute sa pureté!

Les bornes que je m'étais prescrites en commençant cette lettre ne m'ont pas permis de vous dépeindre nos mœurs musicales. C'est un chapitre sur lequel je reviendrai, si vous le permettez, avec quelque développement.

Agréez, monsieur, etc.

Édouard Fétis.

LETTRE ADRESSÉE

PAR LE COMITÉ POUR LE MONUMENT DE BEETHOVEN

A LISZT.

Bonn, décembre 1839.

Monsieur,

La lettre du 5 octobre dernier que vous nous avez fait l'honneur de nous adresser, ne nous est parvenue que le 12 du courant. L'offre gracieuse que vous venez de faire est le témoignage le plus éclatant de vos sentiments nobles et de votre piété envers le célèbre défunt. Ce n'est qu'un artiste d'une célébrité qu'admire l'Europe entière qui soit susceptible d'une vénération si profonde envers un illustre prédécesseur, et qui mérite de voir perpétuer son nom avec celui dont la mémoire se conservera à jamais.

Veuillez, Monsieur, ne pas douter des sentiments de notre reconnaissance, et être persuadé que votre munificence a tellement surpassé notre attente, que nous n'hésitons pas un moment à nous conformer autant que possible à la réalisation de vos propositions.

En conséquence, nous renonçons volontiers au projet que nous avions d'ouvrir un concours public pour avoir le choix du modèle le plus digne de son sujet, et nous acceptons la condition attachée à vos offres, d'autant plus que la renommée de M. Bartolini nous donne une garantie suffisante de sa supériorité.

Mais voici, Monsieur, ce que nous sommes forcés de vous faire observer :

Des considérations très graves nous ont déterminés de préférer, pour la construction de la statue, le bronze au marbre, quoique, sans contredit, le dernier présente un plus bel aspect, et ferait un effet plus brillant; mais forcés d'ériger le monument sur une des places publiques de cette ville, où nous ne pourrions le mettre à l'abri du temps et d'autres endommagements, et vu que dans ces circonstances le marbre n'offre pas la solidité nécessaire, nous avons été obligés de choisir le bronze.

Nous ne doutons pas que vous, Monsieur, ainsi que M. Bartolini, partagerez notre avis à cet égard, d'autant plus que cette circonstance n'empêche pas que M. Bartolini se charge, non seulement de la formation du modèle (à l'égard duquel nous nous réservons seulement notre approbation), mais aussi de la fonte et du total de la construction. C'est aussi de cette manière que, dans les derniers temps, M. Thorwaldsen a enrichi l'Allemagne de plusieurs monuments en bronze, entre autres la ville de Mayence de celui de Guttemberg; et comme d'après l'avis d'experts les frais d'un monument en bronze ne surpassent pas de beaucoup ceux d'une œuvre pareille en marbre, le monument susdit à Mayence, par exemple, n'ayant pas coûté davantage que la somme indiquée par M. Bartolini pour une statue en marbre, nous sommes persuadés, Monsieur, qu'à touts égards vous approuverez nos réflexions.

La somme dont nous pouvons disposer dans ce moment se monte à 40,000 fr., et se serait sans doute augmentée encore si votre proposition généreuse n'eût pas été connue si tôt et si généralement.

Veuillez donc, Monsieur, prendre en considération les observations que nous venons de vous faire, et nous donner votre avis à ce sujet. L'affaire une fois résolue, nous ne manquerons pas de nous mettre en rapport direct avec M. Bartolini pour obtenir le modèle d'après lequel le monument devra être exécuté, et pour lui faire les observations que les localités exigent.

Recevez, Monsieur, etc.,

Le comité pour le monument de Beethoven :
Breitenstein, Von Salomon, de Clar, Cloggeran, Kreisel, Walter, Gerhard.

Correspondance particulière.

Francfort, 9 décembre.

Je veux vous entretenir aujourd'hui spécialement du violoniste Ole Bull. On a besoin d'une grande impartialité pour juger sainement le talent de cet artiste, car les feuilles allemandes ont mis tout en œuvre pour abuser l'opinion à son égard. Les unes sont pleines des flatteries les plus exagérées, et tellement en dehors du domaine de l'art, qu'elles provoquent tout d'abord la méfiance; les autres se sont efforcées de persuader au public que tout le mérite d'Ole Bull consistait dans un audacieux charlatanisme, paradoxe qui se réfute de lui-même quand on a entendu une seule fois ce virtuose vraiment original. Ces jugements, purement relatifs, sont également erronés; mais en appréciant l'exécution d'Ole Bull d'une manière absolue, sans prévention ni partialité, comme je vais tâcher de le faire, je ne me laisserai dominer ni par la rigueur outrée des critiques trop exclusifs, ni par le charme secret inhérent aux procédés d'Ole Bull, et d'où peut résulter, je le conçois à merveille, une certaine fascination.

Je dois faire observer d'abord qu'on ne saurait appliquer au talent d'Ole Bull les mêmes règles critiques qui servent à comparer entre eux les grands maîtres de son art. Ici il n'est nullement question de tradition; ce n'est ni à l'école classique française dont Viotti a jeté si hardiment les bases, et que, depuis, Rode, Kreutzer et Baillot ont perfectionnée et rendue semblable à un temple grec du goût le plus pur, ni à la franche manière allemande dont Spohr est le représentant, et qui se distingue, comme la prose de Gœthe, par tant de noblesse et d'élévation, qu'Ole Bull a emprunté les éléments de son exécution. Celle-ci a plutôt un rapport de parenté avec le génie de Paganini, et peut-être a-t-il suivi l'instinct du siècle en se modelant sur ce type contemporain. Et pourtant son individualité artistique est bien tranchée et ses moyens ne procèdent d'aucune autre méthode. Ole Bull s'appartient tout entier; et cela est facile à concevoir, puisqu'il n'a reçu de leçons d'aucun maître et qu'il est le seul créateur de son talent. C'est surtout quand on l'envisage sous ce point de vue qu'Ole Bull apparaît comme une exception extraordinaire. A l'habileté la plus consommée dans le maniement de son instrument et de l'archet se joint une connaissance approfondie de leurs rapports mathématiques et des effets multiples engendrés par leur contact. Rien ne sert mieux à démontrer que l'art de triompher des difficultés les plus surprenantes peut aussi bien être le fruit d'une pratique assidue, ou de la science réfléchie de la construction du violon et de l'archet, et des modes variés de leur action réciproque. C'est surtout dans le maniement de l'archet et la puissance avec laquelle il use de ses ressources, qu'Ole Bull surpasse tout ce qu'on a vu des artistes du premier ordre. Et comme son archet est le plus souvent peu tendu, comme en outre le chevalet et les touches de son instrument laissent peu de saillie aux cordes, dans le but de favoriser les sons harmoniques, il est inconcevable qu'il puisse produire des effets si pleins et si vigoureux. Cette construction particulière le met à même d'exécuter des accords doubles, triples et quadruples avec une précision et une pureté surprenantes, et d'miter à s'y méprendre la gamme du flageolet. Si Ole Bull était plus économe de ce gracieux procédé, il affranchirait ses *cantabile*, qu'il exécute d'ailleurs avec beaucoup d'âme et de goût, de ces trop fréquentes transitions à l'octave, et s'il utilisait davantage la chanterelle, son exécution y gagnerait sans doute encore.

A ces qualités se joint encore une pureté exemplaire d'intonation et une aisance merveilleuse à se jouer des plus

rares difficultés techniques. J'ai dit plus haut qu'Ole Bull ne devait rien qu'à lui-même, et cela est surtout incontestable quant à ses compositions. On y remarque en effet, au milieu des dispositions naturelles les plus heureuses, l'absence des principes élémentaires d'une méthode magistrale, et le brillant éclat de l'exécution n'efface pas les défauts primitifs de conception. C'est là une des maladies de l'époque, mais qui passera comme le goût du rococo; fantaisie barbare qui pervertit aujourd'hui, non seulement nos ameublements et nos porcelaines, mais jusqu'au goût des artistes modernes, et qui fait rétrograder les violonistes au temps du sieur Lulli. J'ajouterai pourtant, pour compléter ici l'éloge d'Ole Bull, que je lui ai entendu exécuter un quatuor de Mozart de la façon la plus noble, la plus simple et la mieux sentie.

S.***

Dijon, 27 décembre 1839.

C'est avec peine, monsieur, que depuis long-temps je n'ai pas aperçu le nom de notre ville parmi ceux qui figurent dans votre chronique départementale; Dijon n'est cependant pas dénué de toute espèce de goût pour l'art musical; plusieurs hommes de mérite y ont acquis une juste réputation, et, outre les réunions particulières dans lesquelles on exécute les œuvres de Spohr, Onslow, Beethoven, etc., la patrie du célèbre Rameau possède une Société philharmonique qui, pour le choix des morceaux et le zèle des membres de son comité, peut rivaliser avec celles des premières villes de France.

Dernièrement (le 14 décembre) elle a donné son concert de réouverture (50e depuis l'époque de sa fondation) qui a mérité tous les suffrages d'une assemblée nombreuse et choisie. L'orchestre a exécuté d'une manière satisfaisante les ouvertures de *la Gazza Ladra*, de *Marie*, de *Mazaniello* et du *Dominateur des Esprits*, par Weber. Quant aux solos, le fameux harpiste Labarre, sa femme (madame Lambert), cantatrice qui joint à une jolie voix une méthode pure et un goût exquis, et M. Waldteufel (1), violoncelliste distingué, ont enlevé les applaudissements unanimes du brillant auditoire qui assistait à cette magnifique soirée.

Je n'ai pas d'autre événement remarquable à vous communiquer, si ce n'est le passage de M. Lefebure Wely, qui s'est fait entendre pendant les vacances avec M. Triebert, hautbois plein de modestie et de talent. M. Lefebure a aussi touché les orgues dans plusieurs paroisses, et là comme à son concert, on a pu apprécier les qualités qui caractérisent le jeu agréable de ce jeune artiste.

A propos d'orgues, je vous dirai que la musique d'église est tout-à-fait en délabrement, et que l'orgue de la cathédrale est dans un état pitoyable. On devrait bien confier la réparation de ce bel instrument aux mains d'un habile facteur comme vous en avez plusieurs à Paris.

Je n'ai rien à vous dire du théâtre, car le conseil municipal ayant refusé la subvention, nous sommes réduits à un mauvais vaudeville. Cela est dur pour une ville qui possédait un opéra au moins passable.

Agréez, etc.

---

(1) Cet artiste est le frère du violoniste dont vous avez parlé avec éloges dans un de vos derniers numéros, à l'occasion du concert donné à Strasbourg par M. Albert Sowinski.

Nouvelles.

*** L'Opéra donnera vendredi la première représentation du *Drapier*, attribué à MM. Scribe et Halevy.

*** Un-succès complet a récompensé la jeune, jolie et gracieuse mademoiselle Lucile Grahn de ses efforts. Voilà quatre fois qu'elle a dansé et joué *la Sylphide*, et chaque fois des bravos unanimes et des applaudissements lui ont prouvé combien elle plaît au public. Espérons qu'on nous la montrera dans un nouveau rôle écrit pour elle.

*** Une décision du ministre de la marine vient de supprimer la musique des équipages de ligne dans tous les ports. En conséquence de cette décision, celle qui existe à Toulon passe à Rochefort, et sera affectée au régiment d'infanterie de marine qui s'y organise. Voilà comme on encourage la musique en France !

*** Les obsèques de M. de Luzy, secrétaire de l'administration de l'Opéra depuis vingt-sept ans, avaient réuni, hier, des gens de lettres et des artistes de tous les théâtres de la capitale. Personne de l'Opéra n'y manquait. Le service, célébré à l'église Saint-Roch, a offert une scène touchante de recueillement et de regrets. Les restes de M. de Luzy ont été portés au cimitière Montmartre.

*** On parle du remplacement de feu M. de Luzy par M. Leduc, l'inspecteur de la salle de l'Opéra, et pour qui cet avancement serait un acte de justice, car c'est un homme de bien.

*** La première séance de la Société des concerts du Conservatoire de musique aura lieu le dimanche 12 janvier courant. Les personnes inscrites pour des loges ou des places séparées, qui désireraient les conserver pour tous les concerts, sont priées d'en faire retirer les coupons à partir du jeudi 2 janvier jusqu'au jeudi 9 inclusivement, passé cette époque on en disposera. Le bureau de location sera ouvert tous les jours, y compris le dimanche, de onze à quatre heures au Conservatoire, rue du Faubourg-Poissonnière, 11.

*** Belles suites de médailles romaines à vendre : 280 argent, 236 grand bronze, 157 moyen bronze, 103 petit bronze, 130 doubles. Total 906 médailles. S'adresser, le dimanche jusqu'à deux heures, et les autres jours de une à deux heures, place Belle-Chasse, 19.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux.* — Le jour de Noël, nous avons assisté à une messe en musique qui a été célébrée à Saint-Dominique. Cette cérémonie religieuse, à laquelle assistait une foule considérable de fidèles, a produit dans nos âmes une de ces émotions qu'on ne se rappelle jamais sans bonheur. Nous sommes heureux d'avoir vu ainsi d'honorables artistes, et M. Barette jeune en particulier, contribuer par leur zèle et leur talent à la pompe de nos mystères sacrés.

*** — Le *Domino noir* joue de malheur; voilà la troisième scène scandaleuse dont il est témoin : un de nos artistes, M. Troy, oubliant toutes les convenances, s'est présenté devant le public dans un état d'intempérance impardonnable (il jouait le rôle de lord Elford). Quelques marques d'improbation ont été manifestées, qui, au lieu de le rendre à la raison, l'ont mis dans un état d'exaspération tel, qu'il a apostrophé insolemment quelques spectateurs; le rideau s'est baissé, et il a fallu le secours de la police pour mettre un terme à cette scène, qui ne se terminait rien moins qu'en pugilat. Après une nuit en prison, le délinquant a reconnu sa faute, et il a fait publier dans les journaux une lettre d'excuses au public, que je ne reproduis pas par égard pour lui, mais je ne pouvais passer ce fait sous silence.

MM. Vogt et Artot ont donné un concert : le mérite de ces deux grands artistes nous dispense de tout éloge. La salle était pleine. Ils ont été rappelés pour être applaudis.

Robert et la *Juive* ont toujours le privilége d'attirer la foule. Il est inutile de mentionner les succès qu'y obtiennent MM. Raguenot, Boucher, Audran, Fleury, mesdames Pouilley, Renouf et Brière.

Mademoiselle Néret, Bordelaise, artiste du théâtre de Nantes, a profité d'un congé pour remplir le rôle d'Alice. La foule était grande pour entendre une compatriote, et les ovations bruyantes ne lui ont pas manqué : cette demoiselle possède une fort belle voix; mais elle doit se tenir en garde contre un enthousiasme qui ne doit être pour elle qu'un encouragement.

M. Margaillan a résilié son engagement; il est parti pour Toulouse.

*** *Tours.* — Voici une nouvelle branche de l'art musical dont les habitants de Tours ont joui avant ceux de la capitale. Il s'agit de la *polyphonie* (de πολυς, plusieurs, et φονη, voix), dont M. Christophe est l'inventeur, et qui consiste à imiter avec la voix le son des cloches, celui de l'orgue, la voix d'un enfant, etc. Le journal de Tours a la bonté de consacrer une colonne à décrire le talent et à louer l'adresse de M. Christophe, qui est muni, à ce que dit le même journal, de certificats des principaux directeurs de séminaires de France. MM. les directeurs de séminaires devraient encourager l'étude du chant et de la musique sacrée négligée dans leurs établissements, au lieu de consacrer leur attention à entendre et leur influence à recommander de telles niaiseries. Il se peut, d'ailleurs, que M. Christophe soit un ventriloque fort amusant, mais l'art n'est point là.

*** *Nantes*, 22 *décembre*. — La grande nouvelle c'est la première représentation des *Treize*. Quel que soit le mérite réel de la partition et de la pièce, toujours est-il que nos artistes ont valu un beau succès à la pièce. Bisot a joué et chanté le rôle d'Hector comme il chante et joue tous ses rôles, avec un goût et une verve de chaleur et de comédien remarquables. Madame Bisot s'est montrée digne de son mari; l'on ne saurait avoir plus de coquetterie, de finesse et de talent.

*** *Lille*, 24 *décembre*. — Il ne s'est passé rien de bien extraordinaire à notre théâtre depuis ma dernière correspondance, si ce n'est l'apparition d'un jeune violoncelliste, M. George Hainl, dont je vous entretiendrai tout d'abord. M. Hainl, par le talent immense qu'il a déployé dans trois concerts, où nous avons eu le plaisir de l'entendre, peut être placé au premier rang de violoncelliste de notre époque. Celle de nos artistes qui a partagé avec M. Georges Hainl les honneurs des soirées musicales données à notre théâtre, est, sans contredit, mademoiselle Caroline Klotz, qui, à ses entrées en scène, a été applaudie, et beaucoup après avoir chanté; et c'était justice, car il est difficile de produire plus d'effet et de chanter avec plus d'âme et d'expression. Les artistes, qui ont été vivement applaudis avec mademoiselle Klotz, sont madame Vadé, qui a chanté avec un goût très remarquable l'air d'Anna du second acte de *Robin des Bois*, et dans lequel elle a déployé de beaux moyens, et M. Bruyère, qui a chanté avec une vraie supériorité la romance de *Marie :* Une robe légère.

*** *Amiens*, 24 *décembre*. — Madame Callaut-Noiseuil a inauguré hier sa première représentation par le rôle d'Anna de la *Dame Blanche*. A peine eut-elle terminé son premier morceau, que les applaudissements éclatèrent de toutes parts. Madame Callaut possède une voix pure, d'un timbre agréable; sa diction nette et bien accentuée a captivé la salle entière.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Weimar*. — La jeune et jolie cantatrice contralto, mademoiselle Agnès Schebest, qui vient de faire un très long séjour en Italie, se trouve actuellement dans notre ville. Cette artiste, qui, malgré son brillant talent, n'a paru que très rarement sur la scène, et cela seulement dans des rôles d'hommes, tels que ceux de Tancrède, Roméo, Assur, de *Sémiramis*, Chérubin, des *Noces de Figaro*, etc., a voulu s'essayer ici pour la première fois dans un rôle de femme, et, à cet effet, elle a choisi celui d'Alice, de *Robert-le-Diable*. La direction de notre théâtre de la cour a fait monter exprès ce chef-d'œuvre de l'illustre Meyerbeer, qui n'avait pas encore été exécuté à Weimar, et la première représentation en a été donnée avant-hier au soir, en présence de notre grand-duc, de sa famille et de la cour. Mademoiselle Schebest, par un chant correct, mélodieux et au plus haut degré expressif, par son jeu plein de verve et d'entraînement, a obtenu un succès d'enthousiasme. Elle a été rappelée après chaque scène où elle avait paru, et trois fois après la fin du spectacle. Lorsqu'elle est rentrée dans l'hôtel où elle loge, l'orchestre du théâtre et un grand nombre de dilettanti ont exécuté une sérénade sous ses fenêtres. S. A. R. le grand-duc a fait remettre hier à la jeune cantatrice une bague garnie de diamants. — Mademoiselle Schebest doit reparaître dans *Robert-le-Diable* et jouer dans deux opéras italiens; ensuite elle se rendra à Vienne, où elle est engagée pour une série de représentations au théâtre impérial et royal de l'Opéra-Allemand.

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

POUR ÊTRE PUBLIÉE LE 15 JANVIER

Chez MAURICE SCHLESINGER, 97, rue Richelieu.

Collection complète des Mélodies

DE H. PROCH.

PAROLES FRANCAISES DE CASTIL-BLAZE, ILLUSTRÉES PAR A. DEVERIA.

N° 1. Le Cor des Alpes.
2. Calavresilla.
3. Le Chant di Czicosih.
4. La mourante.
5. Offre d'amour.
6. Si elle pense à moi.
7. Le Rossignol captif.
8. Ma richesse.
9. Barcarolle.
10. La Fille du pêcheur.
11. Chant du voyageur.
12. Le mal du pays.
13. L'Étranger.
14. Les trois compagnons.
15. Là bas.
16. Sur la colline.
17. Les orages du cœur.
18. Mon rêve.
19. Les deux songes.
20. Ton image.
21. La jeune fille aveugle et la crépuscule.
22. Le trouvère et le passant.
23. Le désir.
24. Je pense à lui.
25. La loi, l'espérance et l'amour.
26. Le menetrier et l'hotesse.
27. Le joyeux compère.
28. Le retour.
29. Dans le vallon.
30. L'orfèvre.
31. La voix de cœur.
32. Le pêcher aveugle.
33. L'enfant et le ruisseau.
34. Tristesse et la fleur de la montagne.
35. Aux étoiles.
36. Vis-à-vis de ma fenêtre.
37. Ma plainte.
38. Inquiétude.
39. Adieu.
40. Marie la veuve.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **GAZETTE MUSICALE** DE PARIS. N° 2.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; etchez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 5 janvier 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :

1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALÉVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALÉVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Littérature musicale. Traité de composition de A.-B. Marx; par FÉTIS père. — Théâtre-Italien. Reprise de *la Norma*. — Chronique dramatique. — Soirée de Zimmerman; par HENRI BLANCHARD. — Les deux rivales. — Spécimen de critique anglaise. — Nécrologie dramatique. — *Revue critique :* 15 Lieder de Schubert pour le piano, par Stéphen Heller; par MAURICE BOURGES. — Nouvelles. — Annonces.

Littérature musicale.

1° *Die Lehrevon der musikalischen Composition* (la science de la composition musicale, théorique et pratique, etc.; par M. Adolphe-Bernard Marz, professeur et docteur de musique, etc.). Leipsig, 1837-1838, Beitkopf et Haertel, 2 vol in-8°.

2° *Allgemeine Musiklehre* (Doctrine générale de la musique; par le même). Leipsig, 1839, Beitkopf et Haertel, 1 vol. in-8°.

La première chose dont s'occupent les professeurs et les artistes à l'aspect d'un nouveau traité de musique, est d'examiner s'il renferme une méthode plus facile et plus expéditive pour l'enseignement; il faut même avouer que la critique s'arrête trop souvent à cette considération superficielle. Pourtant, il n'est que trop certain qu'apprendre vite est le moyen de ne point retenir, conséquemment de ne savoir point, et que rendre facile à l'intelligence consiste, pour la plupart des faiseurs de méthode, à supprimer les difficultés, ou, en d'autres termes, à rendre la science incomplète.

Il est encore une erreur commune aux auteurs de traités élémentaires, c'est d'en vouloir faire des manuels avec lesquels on puisse s'instruire sans maître. C'est avec regret que je vois figurer cette prétention au titre du traité de composition de M. Marx : *zum selbstunterricht* (pour s'instruire soi-même), dit-il! Mais quiconque a acquis l'expérience de l'enseignement sait que les difficultés ne sont pas les mêmes pour tous. Dans les vingt années écoulées depuis ma nomination de professeur de composition au Conservatoire de Paris, j'ai rencontré des intelligences et des organisations de toute nature; ce qui était facile pour l'un de mes élèves était difficile pour l'autre, et réciproquement. J'étais obligé d'employer des procédés différents pour chacun d'eux, et de varier mon langage et mes exemples en raison des tendances de leur esprit. Veut-on prévoir toutes les difficultés? Sans atteindre le but, on anéantit les lois générales d'une théorie féconde dans une multitude de cas particuliers et d'exceptions, et la route qu'on a voulu rendre plus facile et plus courte à l'étudiant, devient un dédale de chemins de traverse où il s'égare. Ce fut l'erreur de Reicha dans ses ouvrages, ce fut aussi celle de Godefroy Weber; elle a été partagée par beaucoup d'autres écrivains. Le livre élémentaire ne saurait être qu'un aide-mémoire : le développement et l'explication des cas particuliers appartiennent au professeur.

D'ailleurs, pour celui qui veut apprendre la composition, ou plutôt l'art d'écrire, il ne s'agit pas seulement d'avoir l'intelligence de la doctrine, mais d'acquérir par l'exercice

le savoir pratique, c'est-à-dire une plume exercée, prompte à résoudre toutes les difficultés. Or, cet avantage ne s'acquiert qu'en écrivant beaucoup dans un ordre systématique d'études, et il est de toute évidence que le livre, quel qu'il soit, n'aidera pas le commençant, non seulement à corriger ses fautes, mais même à les apercevoir; car c'est déjà un musicien savant que celui qui saisit d'un coup d'œil les imperfections d'un travail harmonique. Le maître seul, quand il possède le savoir nécessaire, peut guider avec certitude l'étudiant dans ses travaux, et le mettre en garde contre ses fautes, par des corrections et des explications multipliées.

C'est ce que ne comprennent pas ceux qui n'ayant étudié que dans des livres, se donnent la mission d'en écrire. Comment pourraient-ils atteindre le but qu'ils se proposent? Eux-mêmes écrivent mal : ce qui les oblige souvent à choisir leurs exemples chez d'autres auteurs; car lorsqu'ils en fournissent de leur propre fonds, leur inexpérience se manifeste à l'instant. De là vient que Cherubini ne jette presque jamais les yeux sur les traités de composition qui lui tombent sous la main, sans faire la grimace ou lever les épaules. En général, les musiciens qui écrivent n'ont point assez de notions de la philosophie de leur art; mais les écrivains raisonneurs manquent presque tous de savoir pratique.

Il faut bien que je l'avoue, dès le début de l'analyse du livre de M. Marx sur la composition, cette expérience, ce goût sûr d'une plume savante dans les combinaisons de l'harmonie et du contre-point, je ne les ai pas trouvés dans les exemples qu'il a écrits à l'appui de ses raisonnements. Ceux qu'il a choisis dans les œuvres de J.-S. Bach, son musicien de prédilection, ne sont pas toujours ce qu'il aurait fallu prendre, parce qu'ils sont également répréhensibles sous le rapport de la pureté d'harmonie et sous celui de la tonalité. Modèle admirable de sentiment, de grandeur dans la pensée, et d'esprit de combinaison, Bach jetait souvent avec profusion les incorrections d'harmonie dans ses compositions instrumentales, parce qu'il les exécutait dans des mouvements très rapides qui les rendaient presque insensibles à l'oreille, et n'en laissaient apercevoir que le mouvement original. Mais présentées comme des exemples d'harmonie, ces incorrections choquent l'œil et ne peuvent qu'égarer les commençants. Bach est donc de tous les compositeurs celui dont les ouvrages peuvent le moins fournir d'éléments pour un traité didactique, parce qu'il faudrait un long commentaire sur chaque passage. Cependant, c'est dans ses œuvres que M. Marc a puisé à pleines mains, particulièrement pour son second volume.

Je regrette d'autant plus de trouver ces défauts à l'égard de la partie pratique de l'ouvrage dont il s'agit, que l'auteur est homme d'un esprit distingué, dont les aperçus dans la disposition des objets sont pleins de philosophie. Cet ouvrage est divisé de la manière suivante :

Dans une introduction, l'auteur expose l'objet général du livre. Le premier livre renferme les éléments harmoniques de la composition, considérés dans la formation de l'échelle et dans la constitution des accords. A l'égard de l'harmonie, M. Marx la considère d'abord dans la réunion de deux voix, non pas seulement en ce qui concerne la nature et la classification des intervalles, mais dans leurs mouvements, et dans la signification formale que leurs successions peuvent avoir. Ici il semblerait que l'auteur s'est proposé de commencer l'étude par le contre-point simple à deux voix, dont l'objet répond à ce point de vue de la science ; mais il n'en est point ainsi : ce que M. Marx établit dans cette division de son ouvrage, c'est la composition libre en accords de deux sons et en consonnances. Il y fait entrer des conditions de rhythme, parce qu'il n'a pas fait de la rhythmique l'objet d'une division particulière du livre.

Après l'harmonie de deux sons, M. Marx aborde les accords de trois ou de quatre sons dans le mode majeur, mais en restreignant ses considérations aux accords naturels, c'est-à-dire à l'accord parfait avec ses dérivés, et à l'accord de septième avec ses dérivés. Il me semble qu'il y a quelque surabondance dans les développements où il entre à ce sujet. Mais il est un point sur lequel je voudrais fixer l'attention de M. Marx : je veux parler des substitutions qu'il introduit immédiatement en traitant de l'harmonie du mode mineur, tandis qu'il en fait ensuite un chapitre spécial pour le mode majeur, comme s'il n'y avait pas identité d'origine pour ces accords dans les deux modes. Viennent ensuite les chapitres qui concernant l'harmonie figurée des batteries de tout genre et la modulation. Les altérations de modes ne viennent qu'après ce dernier; ce qui m'oblige à dire qu'il y a là aussi un défaut d'ordre ; car les variations dans la nature des modes sont un des plus puissants moyens de modulation; ce sont même elles qui fournissent les ressources les plus variées pour les successions inattendues de tons. De là vient que M. Marx est obligé de revenir sur ses pas pour traiter de la modulation par ce nouveau moyen.

Après divers accessoires du sujet principal, l'auteur de la *Science de la composition* passe aux prolongations, aux anticipations, aux notes de passage et aux notes altérées dans les accords. Si j'ai à reprocher à M. Marx de trop longs développements dans le reste, je trouve ici qu'il n'y en a pas assez, car ces parties sont de grande importance dans la musique moderne.

Le second livre, qui complète le premier volume de la *Science de la composition*, concerne l'harmonie considérée comme accompagnement de la mélodie; M. Marx y traite avec beaucoup d'étendue de l'accompagnement du chant choral, et des rapports de tonalité de ces chants avec les modes de la musique antique. La troisième division de ce livre est consacrée à l'accompagnement de la mélodie dans la tonalité moderne. Un supplément aux diverses parties des deux premiers livres complète le premier volume.

Dans le troisième livre, M. Marx traite des formes mélodiques et harmoniques de la période musicale; ce qui le conduit à examiner les conditions formales de chaque genre de pièces. Dans tous les développements de ce sujet intéressant, l'auteur de la *Science de la composition* suit des tendances plus instrumentales que vocales.

Le quatrième livre est entièrement consacré à l'imitation libre et aux différents genres de fugues. Cette partie de l'art est traitée dans l'ouvrage de M. Marx suivant les principes de Marpurg et dans le style instrumental. Sous le titre de *Formes d'inversion ou de renversement* (*Umkehrungsformen*), il traite des contre-points doubles et des canons, dans le cinquième livre. On voit qu'en cela il tombe dans l'erreur de Marpurg et des autres théoriciens allemands qui font dépendre des contre-points doubles les canons, qui n'appartiennent à ces contre-points que par exception, et qui sont plus particulièrement du domaine du contre-point simple. Il est vrai qu'ainsi que Reicha, M. Marx ne dit pas un mot de celui-ci. Ceci me rappelle qu'un jour Reicha de mandait sérieusement à Cherubini, dans une séance d'examen des classes de composition du Conservatoire, *à quoi ce contre-point pouvait servir*. Il était parvenu à la fin de sa carrière sans comprendre que le contre-point simple renferme tout l'art d'écrire, et qu'il n'y a point d'autre moyen utile d'apprendre cet art.

Le sixième livre n'est qu'un supplément à ceux qui précèdent dans le second volume.

Avec l'ouvrage de M. Marx, un jeune compositeur ne

parviendra pas, sans doute, à écrire avec une pureté comparable à celle qu'il pourrait puiser dans les livres et dans les exemples de l'ancienne école d'Italie; il sera même, après avoir étudié les exemples nombreux de la *Science de la composition*, absolument inhabile à écrire pour les voix, et il tombera nécessairement dans les fâcheuses habitudes de l'école allemande actuelle à cet égard; néanmoins le travail de M. Marx est digne d'intérêt par une certaine classification philosophique des objets principaux, et par des aperçus nouveaux qui, bien appliqués, pourront servir à l'amélioration de la méthode d'exposition. Sous ce rapport, l'ouvrage que je viens d'analyser est digne d'intérêt pour tout musicien penseur, et se recommande par son originalité.

La *Doctrine générale de la musique* est un résumé de toutes les parties de cet art. En 550 pages, M. Marx y traite succinctement des principes élémentaires de la musique considérés dans la tonalité, la notation, la mesure et le rhythme de la voix, des instruments à cordes et à archet, à vent, à clavier, de l'orgue, de l'accord, des formes élémentaires de la musique, de l'harmonie, de la modulation, des formes scientifiques et esthétiques; de l'esthétique en elle-même: de la science de l'art et de la méthode d'enseignement. S'il est permis à un étranger de dire son avis sur le mérite littéraire d'un livre écrit dans une langue qui n'est pas la sienne, je dirai que le style de M. Marx me paraît d'une élégance remarquable, et qu'il explique avec autant de concision que de clarté la multitude d'objets qu'il y a réunis.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

THÉATRE-ITALIEN.

REPRISE DE NORMA. — RENTREE DE MADEMOISELLE GRISI.

La déesse manquait depuis long-temps à ses adorateurs, nous dirions presque à ses fanatiques qui lui ont voué un culte idolâtre, d'abord parce qu'elle est belle, et puis parce qu'elle chante bien, parce qu'elle s'est presque fait une manière originale. Toutes leurs prévisions, au surplus, pouvaient bien être trompées, car il s'était passé depuis la dernière apparition de la *diva* des événements de la dernière importance, et qui eussent pu influer d'une façon très marquée sur toutes les causes de cette admiration. Et nous ne disons pas qu'une influence quelconque n'ait pas été sensible tout d'abord, nous attendons seulement pour nous prononcer que l'effet remarqué ait acquis un caractère de durée. Il serait cruel d'attacher une importance réelle à un affaiblissement, ou, pour être plus exact, à une perturbation momentanée. On ne peut nier que dans les premières scènes, la voix de mademoiselle Grisi n'ait paru avoir perdu un peu de sa qualité. Le velouté et le timbre y manquaient; la respiration était difficile et plus courte qu'autrefois; les hardiesses n'avaient pas lieu sans un petit effort d'assez mauvais effet sur ce beau visage ordinairement si calme et si pur. Tout cela n'est rien, après tout. Il y a plus de quatre mois que mademoiselle Grisi n'a chanté en scène, et les exercices de la chambre, si bien dirigés, si continus qu'ils soient, ne peuvent suppléer ces expériences de tous les soirs, sur un volume d'air et dans des conditions tout autres. La voix a besoin d'être émise différemment selon les lieux, et les habitudes de chant prises dans un local donné seront plus nuisibles qu'utiles quand il s'agira d'employer ces acquisitions dans un local d'une autre étendue, d'une autre sonorité. Il n'est donc pas besoin, pour expliquer les différences remarquées dans la voix de la belle Norma, de supposer des lésions organiques qui n'existent probablement pas. La preuve est que, dans tous les passages qui demandent de la légèreté et de la finesse, mademoiselle Grisi a retrouvé l'éclat, la facilité et la grâce qui l'ont rendue chère aux amateurs. Dans un mois, elle aura probablement repris tous ses avantages. Quoi qu'il arrive, cette précieuse cantatrice est toujours certaine de posséder une importante spécialité à ce théâtre où nous comptons trois *prime donne* d'un mérite si différent, admirable variété qui prouve les ressources incommensurables de l'art. Nous ne parlons pas d'une autre spécialité dont mademoiselle Grisi ne doit pas être moins fière, d'autant plus qu'elle n'a guère à y craindre de rivales, et que l'âge ne menace pas encore de la lui enlever.

Mademoiselle Albertazzi tient fort raisonnablement l'emploi que mademoiselle Assandri remplissait d'une manière si intéressante. Nous ne serons pas assez cruels pour lui demander de l'entraînement et de l'onction, mais nous lui conseillerons avant tout un travail assidu. Pour les chanteurs comme pour les alchimistes en quête de la pierre philosophale, le travail et les recherches de l'étude font découvrir des trésors auxquels on ne pensait pas.

Lablache, qui fait pour ainsi dire acte de complaisance en chantant le rôle du grand-prêtre, donne une belle importance à cette partie secondaire, et sa voix porte la lumière dans les profondeurs de ces chœurs un peu sombres, pour ne pas dire ternes. Mirate est faible, mais c'est chose permise à un second ténor.

A propos, le Théâtre-Italien, qui avait su jusqu'ici se passer de claque, avait à cette représentation une phalange introduite par je ne sais qui, et dont les manœuvres étaient fort incommodes aux amateurs honnêtes. La claque a beau se faire fashionable et jeter des bouquets, c'est toujours un désagréable voisinage.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

L'hiver est la saison des premières représentations. Lorsque les jours sont courts et les soirées longues; lorsque le vent du Nord fait tourbillonner la foule des promeneurs sous le fouet de son souffle glacé et remplit les théâtres de spectateurs, comme en automne il amoncelait les feuilles sèche dans l'angle abrité de quelque mur; c'est alors qu'à la chaleur de la rampe et sous la lumière du lustre, les vaudevilles naissent en grand nombre avec les opéras-comiques, les drames, les comédies et les opéras. Cent auteurs ont pendant tout l'été préparé cette abondante récolte; ils ont trouvé, acquis, dérobé ce qu'on appelle des idées, cette semence féconde d'où sortent avec un peu de culture les actes, les scènes et les couplets. D'ailleurs les pièces de théâtre viennent la plupart, comme on sait, par bouture, et naissent l'un de l'autre avec une inépuisable fécondité. Ce qui était simple proverbe d'abord fleurit un peu plus tard en vaudeville, puis s'élève et se développe en comédie, puis après s'épanouit en opéra-comique, pour reparaître encore plus tard sous la forme du vaudeville, changeant ainsi de nom et se propageant de théâtre en théâtre jusqu'à la fin de la saison.

La *Gazette musicale* va reprendre, pour ne plus y renoncer, la publication de sa chronique des théâtres. Elle va de nouveau, chaque semaine, analyser et décrire toutes les espèces et toutes les variétés de productions dramatiques qui auront paru pendant les huit jours. Ce soin pourrait, au premier abord, paraître superflu. Qu'a de commun,

pourrait-on dire, la musique avec les petites pièces du boulevard, avec les drames de l'école moderne ou l'antique tragédie? D'abord on chante partout; il n'est pas de si petite pièce où la musique des couplets n'ait la prétention d'être nouvelle. D'un autre côté, les hurlements et les cris de quelques acteurs qui représentent le drame, la déclamation bizarre ou monotone de quelques artistes qui récitent la comédie ou la tragédie, pourront fournir à la *Gazette musicale* de piquantes observations. Ajoutez que les livrets d'opéras français ou italiens sont empruntés, pour la plupart, à des pièces déjà représentées ailleurs, ou deviennent, au contraire, l'occasion ou le prétexte d'une foule de conceptions dramatiques. On invente si peu de chose au théâtre, comme nous le disions tout à-l'heure! Il faut donc prendre son parti, et suivre la littérature dramatique dans toutes ses transformations et sur toutes les scènes. Comment voulez-vous parler des *Martyrs*, que l'Opéra va nous donner, sans songer à Corneille et aux traditions du Théâtre-Français? Comment voulez-vous raconter l'histoire de *la Chaste Suzanne*, chantée il y a quelques jours à la Renaissance, sans rappeler le vaudeville joué sur ce sujet en 1793, ou le ballet représenté il y a vingt-cinq ans à la Porte-Saint-Martin?

Notre chronique des théâtres aura donc, comme on voit, sa physionomie particulière; elle est à sa place dans cette feuille, et s'harmonise parfaitement avec l'ensemble de notre rédaction. Chaque semaine nous tiendrons nos lecteurs au courant des premières représentations qui auront eu lieu pendant les huit jours, des nouvelles qui peuvent intéresser l'art dramatique, et des jugements de la critique quotidienne. Notre chronique dramatique paraîtra dans notre feuille du jeudi. M.

SOIREE DE ZIMMERMAN.

Il y a six ou sept ans que, dans un journal d'une allure vive et franche ayant nom *le Foyer*, je signalai aux dilettanti de la bonne musique de chambre les soirées de Zimmerman, qui commençaient à prendre de l'importance parmi les artistes. L'opinion vraiment musicale était à peine représentée alors, et cherchait à se faire jour par les feuilles littéraires, dont les rédacteurs avaient le privilége, qu'ils ont toujours et qu'ils exploitent impitoyablement, de faire de la phraséologie creuse sur la musique. Depuis ce temps, la presse musicale s'est presque constituée, et les grands journaux sentent la nécessité d'avoir un rédacteur spécial pour analyser, juger les ouvrages lyriques et de ne plus investir de ces fonctions quelque jeune médecin, ou un avocat ayant à peine fait son stage, et qui jouent un peu de violon, ou chantent une romance dans un salon en s'accompagnant assez proprement sur le piano.

Si les auditeurs de la *Société des concerts* au Conservatoire forment un public tout spécial, habituel, compté d'avance; si la fureur d'entendre des quadrilles a duré si long-temps; si trois ou quatre ouvrages suffisent pour la saison aux dilettanti peu difficiles du Théâtre-Italien, on est forcé de convenir cependant que le goût de la bonne musique se répand dans les salons de Paris, et qu'un noyau de connaisseurs et de critiques compétents, en très petit nombre, à la vérité, aide à propager ce mouvement artistique; et l'on ne peut nier que Zimmerman ne soit un de ses plus ardents propagateurs. Bien que ses programmes aient l'air d'être improvisés, on est presque toujours certain d'entendre chez lui quelque chose de piquant et d'original, ou d'y voir apparaître nos sommités musicales, ou quelque artiste étranger. S'il n'a point offert, vendredi passé, une bonne fortune de ce genre aux habitués de ces intéressantes soirées, la séance n'en a pas moins été des plus agréables.

Deux jeunes élèves de Tulou, véritables Siamois qui semblent indissolublement unis par l'ensemble musical et ne faire qu'une seule flûte en deux, comme le pipeau antique, ont fait entendre un duo qui leur a valu de nombreux applaudissements. C'était un assaut de difficultés brillantes, de traits, de cadences rossignolés qui promettent deux habiles flûtistes; mais on désirerait que ces deux jeunes instrumentistes s'occupassent un peu plus de la rondeur, de la puissance de son, sans lequel il n'y a point de mélodie qui impressionne profondément l'auditeur. Chanter sur cet instrument, c'est le moyen de faire oublier le mot de Cherubini, qui avait été dit par bien d'autres avant lui : Je ne connais rien de plus ennuyeux qu'un solo de flûte, si ce n'est un soli de deux flûtes.

Roger, du théâtre de l'Opéra-Comique, est un joli petit acteur qui aspire aux applaudissements des concerts, plus difficiles à obtenir que ceux du théâtre : il devrait aspirer à devenir un véritable chanteur. Il a de l'âme, une sensibilité expansive; mais cette sensibilité, il faut un instrument dont on soit maître, dont on fasse tout ce qu'on veut, pour la communiquer à ses auditeurs, pour la leur faire partager. Ce n'est point l'étendue qui fait la beauté de la voix, c'est l'égalité des sons. Les notes de tête ou du fausset de Roger sont grêles en comparaison de celles de poitrine, et quand il passe des unes aux autres, il vous semble que vous franchissez deux degrés d'un escalier quand vous n'en descendez qu'un, ce qui, comme chacun sait, vous procure une commotion, et par suite une sensation assez désagréable. Quoi qu'il en soit, le jeune comédien du théâtre de la Bourse — nous désirons qu'il nous mette bientôt à même de dire le premier ténor de l'Opéra-Comique — a chanté deux romances : *S'il faut douter de toi*, et *C'est une coquette*, avec une expression vraie et profondément sentie. Ce qu'on a remarqué de plus piquant dans ces deux mélodies, c'est qu'elles ont été fort bien accompagnées par madame Eugénie Garcia. L'esprit de l'art et de l'intelligence musicale la plus exercée fait décidément partie intégrante de ce nom et de cette famille.

Mademoiselle de Rivière, qui est élève du même maître que madame Eugénie Garcia, a chanté avec une expression toute dramatique la scène de *la Sonnambula* de manière à se faire désirer à l'Opéra-Italien; puis sont venues mesdemoiselles d'Hennin et Lavoye nous chanter un grand duo de M. Conconne. Ce morceau, dont, le sujet est puisé dans le roman du *Château de Kenilworth*, de Walter Scott, nous a fait assister à l'entrevue d'Élisabeth et d'Amy Robsart : il est dans la manière de Bellini, c'est-à-dire que l'auteur cherche à y éviter la mélodie commune et stéréotypée de l'Italie et se tient en garde contre la recherche harmonique allemande, de tout quoi il ressort une manière bellinienne, ainsi que nous l'avons déjà dit, qui pourrait bien faire réussir M. Conconne sur l'un de nos théâtres lyriques. Mademoiselle d'Hennin avec une voix d'une vaste étendue, qui réunit l'éclat du soprano aux larges et belles intonations du contralto, a fort bien exprimé la fierté, la colère et la jalousie de l'implacable fille de Henri VIII, et mademoiselle Lavoye, à qui madame Damoreau a donné beaucoup de sa ductilité vocale, de sa brillante et pure méthode, s'est montrée une aussi séduisante Amy Robsart qu'elle l'est dans Walter Scott. Les deux interprètes de ce beau duo ne réussiraient pas moins sur la scène que le compositeur.

Quoiqu'on paie ordinairement chez Zimmerman un large tribut à l'instrument qu'il professe si bien, on voit par ce qui précède que la musique vocale a tenu la plus large part dans la soirée de vendredi. Cependant on y a remarqué mademoiselle Guénée, jeune pianiste très dis-

tinguée, qui nous a fait entendre le caprice en *mi* bémol de Thalberg. Rien de plus fin, de plus suave, de plus fini que le jeu de mademoiselle Guénée. C'est Thalberg lui-même qui, comme un nouveau Thyrésias, est devenue femme. Si ce n'est pas cette vigueur, cette chaleur intérieure qui poétise au plus haut degré tout ce qu'exécute l'auteur de la fantaisie sur *Moïse*, c'est sa délicatesse mélodique dans tout son charme, c'est la ténuité, la volatisation de ces petits traits qui parcourent le clavier, comme l'invisible Zéphire courbe le soir en les caressant toutes les fleurs d'un parterre.... Et, ma foi, après ce madrigal à la Dorat, je ne sais rien de mieux à dire à mes lecteurs, si ce n'est que cette séance a été digne de ses aînées, et que je conseille à tout amateur de bonne et d'agréable musique de trouver un moyen de se faire inviter aux soirées de Zimmerman.

Henri BLANCHARD.

LES DEUX RIVALES.

Il vient de se passer au théâtre de Rouen une de ces scènes si fréquentes à ce théâtre, dont l'auditoire est renommé pour sa turbulence, et qui donne un démenti cruel au nom inscrit sur le frontispice de cet établissement. Au *Théâtre des Arts*, une partie du public soutenait une danseuse nommée mademoiselle Caroline, et le reste du public, une autre danseuse nommée mademoiselle Sigalloux. Un soir que les deux rivales devaient figurer l'une après l'autre, mademoiselle Sigalloux dansa un pas nouveau pendant lequel elle recueillit force applaudissements et quelques *chut;* puis mademoiselle Caroline, dansant la *Cracovienne*, fut aussi vigoureusement applaudie et un peu sifflée. La lutte s'engagea entre les partisans de ces dames qu'on voulut rappeler. Le régisseur crut bien faire en les ramenant toutes les deux. Alors chacun des spectateurs exigea que sa danseuse protégée revînt seule. Le tumulte devint tel qu'après un commencement de bris de banquettes, la force armée a dû faire évacuer la salle. Quand on eut admis de nouveau le public, les deux rivales revinrent pour danser ensemble, et pendant que chacun des soi-disants amateurs de l'art se préparait à empoisonner par des sifflets le triomphe de celle qu'il réprouvait, on vit ces dames échanger fraternellement entre elles les bouquets qui leur étaient respectivement adressés, ce qui changea en approbation universelle les dispositions hargneuses des tapageurs.

Nous félicitons sincèrement mesdemoiselles Caroline et Sigalloux de cette solution vraiment artistique, qui leur a été inspirée si à propos, et de la leçon de convenance et de bon goût qu'elles ont donnée à des gens qui paraissent en avoir besoin.

SPECIMEN DE CRITIQUE ANGLAISE.

Un de nos amis nous écrit de Malte :

« Je viens de m'arrêter ici avant de poursuivre mon voyage pour Alexandrie, et j'ai appris que les Maltais avaient un Opéra-Italien, mais je ne pense pas avoir à vous en donner des nouvelles *de visu et auditu*. Je lis seulement à ce sujet un journal anglais, *The Harlequin*, qui me donne une singulière idée de ce paradis des oreilles. Cet arlequin britannique, qui paraît plus au courant du *Naval intelligence* que des choses musicales, dit, entre autres, que l'impressario, qui s'appelle Amore, promet à ses habitués de fort belles choses, et surtout une magnifique *prima donna*, une cantatrice de 74 (*a most superb woman, a 74*). Après quoi, *The Harlequin* annonce qu'on a donné *I Briganti*, et que madame Darbois, la *prima donna*, avait une belle parure; que le ténor aurait grand besoin de cirage au vernis, etc. J'ai lu le *Portafoglio maltese* pour savoir un peu mieux à quoi m'en tenir sur la situation de la musique dramatique à Malte; mais le *Portafoglio* était fort sérieux ce jour-là, et semblait avoir à s'occuper de toute autre chose que de chants. »

Nécrologie dramatique.

Voici la liste, hélas! trop longue, des pertes que l'art dramatique, et surtout l'art musical, ont faites en 1859.

MUSICIENS. — Paër, de l'Institut; comte de Gallersten; Plantade père, maître de la chapelle de Louis XVIII et de Charles X; Wolfram, bourgmestre de Tœplitz, *compositeursr* — Festa, chef d'orchestre à San-Carlo de Naples; Grasset, ancien chef d'orchestre des Italiens, à Paris; Jupin, second chef d'orchestre à l'Opéra-Comique de Paris; Lafont, Launer, Maurice Singer, *violonistes*. — Ladurner, professeur d'harmonie au Conservatoire, et Schunke, *pianistes* — Brod, premier hautbois de l'Opéra; Mesmer, cor à pistons; Michu, contrebasse à l'Opéra; Mooser, facteur d'orhues à Fribourg en Suisse; Platel, violoniste belge; Sor, guitariste espagnol. — Lefebure; Villoteau, membre de l'Institut d'Egypte, et G. Th. de Weber, auteurs d'écrits sur la musique.

ACTEURS ET ACTRICES. — Adolphe Nourrit, Lafont, Bonel, chanteurs; Coustou jeune, danseur à l'Opéra; Baptiste cadet, de l'ancienne Comédie-Française; Mlle Pougaud et Saint-Firmin, de la Renaissance; Joly, de l'ancien Vaudeeille; Gabriel, des Variétés; Villeneuve, de l'ancien Ambigu-Comique; Adèle Amant, de la Porte Saint-Martin et des Folies-Dramatiques; Tambolini, castrat italien, chanteur favori du grand Frédéric; madame Galvi-Neuhaus, première cantatrice du théâtre de Lisbonne.

Revue critique.

Quinze Lieder de F. SCHUBERT, transcrits pour le piano, par STÉPHEN HELLER.

Qui de vous a jamais écouté sans émotion ces productions aimables du plus doux des génies, ces chants simples et vrais, pures émanations de l'âme, que l'âme accueille avec sympathie, avec amour? qui n'a rencontré dans cette langue neuve, créée par la plus riche fantaisie, une parole magique, dont le secret pouvoir n'ait fait vibrer en lui une corde endormie? qui, dans la transparence de cette mélodie limpide, n'a vu s'animer et passer, comme au travers d'un rêve, ses plus riants souvenirs d'enfance, ses plus chaudes illusions de jeunesse, les heures les plus colorées de sa vie? Car Schubert est entre tous le musicien vraiment intime, le familier du cœur. Il éclaire de ses poétiques reflets ces sensations intérieures, vagues, indéfinies, dont nulle bouche ne saurait raconter le mystère. Il a des inspirations pour toutes les phases de l'existence privée, des sourires pour toutes les joïes, des larmes pour toutes les douleurs. Aussi l'âme se laisse-t-elle maîtriser par le charme invincible que chaque note recèle. Elle s'y abandonne sans résistance, et savoure, en se repliant sur elle-même avec volupté, la molle expression de ces chants empreints de mélancolie.

Voilà quel est Schubert; voilà la merveilleuse puissance de ses *Lieder*, si chèrement aimés en Allemagne, et dont la France commence à sentir toute la beauté. Au-delà comme en-deçà du Rhin, il n'est pas de voix, même indigne de ce nom, qui ne se soit essayée à redire ces mélodies suaves; pas de gosier, inculte ou civilisé, qui n'ait tenté de leur rendre hommage. La brillante ovation du concert public, ou le triomphe plus modeste de l'exécution *intrà penates*, rien n'a manqué à leur glorieuse popularité, pas même le dangereux honneur d'allumer la convoitise des faiseurs de caprices, de mélanges, de fantaisies. Car c'est là le sort de toute musique marquée du sceau de la célébrité : elle ne peut se soustraire à cette sanction pénale de la vogue. Il faut acquitter cet impôt, violemment prélevé par des traitants d'une nouvelle espèce. Et ce moment de crise est arrivé pour les délicieuses conceptions de Schubert.

Dans le temps où elles commencent à devenir la pâture des impitoyables arrangeurs, de ces dépeceurs affamés, véritables ogres qui flairent avec avidité toute musique fraîche, comment ne pas rendre grâce à l'homme de goût assez intelligent pour avoir su respecter l'individualité d'un grand modèle, tout en le faisant passer de la voix à l'instrument? C'est en effet chose bien rare qu'un arrangeur résolu à s'effacer de tout point devant l'original. En trouve-t-on beaucoup qui lui épargnent le contact disparate des embellissements de leur crû; qui ait le bon sens de ne pas l'enchâsser dans un cadre usé, de ne pas l'enterrer sous un amas d'inutilités, d'oiseuses redites, accumulées pour faire volume, depuis l'éternelle introduction et la variation (qui ne varie pas) jusqu'à la coda *Con brio e sempre accelerando?* M. Heller a fait tout au rebours de la coutume; et M. Heller a fort bien fait. Il a montré en ceci beaucoup de tact et de convenance. De quoi s'agissait-il en effet? tout simplement d'enrichir une des branches les plus importantes de l'exécution musicale, d'agrandir le cercle des jouissances du pianiste, en adaptant aux possibilités de l'instrument de belles créations qui semblaient en dehors de son domaine. Le don de la voix, comme on ne le sait que trop, est un peu plus rare parmi les musiciens, que le don des miracles parmi les saints béatifiés. Beaucoup d'appelés et peu d'élus, c'est la devise immuable de la nature au regard du bon et du beau. Mais en ceci comme en tant d'autres choses, il est des accommodements. Mazarin disait des Parisiens : « Ils chantent? ils paieront. » Ils ne chantent pas, a pensé M. Heller, eh bien! ils joueront.

Oui sans doute, ils joueront, et de grand cœur. Comment ne pas céder au plaisir de rendre sur le clavier ces touchantes mélodies, transcrites pour le piano avec une scrupuleuse exactitude? Le moyen de se refuser à reproduire sous ses doigts ces chants gracieux ou passionnés que le traducteur a fidèlement transportés, sans les défigurer par un placage maladroit de lieux communs, ou par des accompagnements d'une fausse couleur? Regardez, écoutez : ce sont bien réellement les lieder de Schubert tels que vous les connaissez : le texte seul y manque. Pour la phrase mélodique, elle n'est pas altérée d'une note. Le transcripteur même (puisque transcription il y a) lui a conservé son importance dans l'effet total, bien que l'uniformité de timbre pût faire craindre qu'elle ne se détachât pas nettement des dessins d'accompagnements, presque toujours compliqués dans la musique de Schubert. M. Heller a triomphé de cette difficulté avec bien du bonheur; il a parfaitement atteint le but qu'il s'était proposé. Ce n'est pas cependant qu'il n'ait été obligé quelquefois de simplifier la forme et le nombre des figures d'accompagnement, d'y opérer quelques modifications légères, soit par la transposition de l'aigu au grave, ou du grave à l'aigu, soit par la substitution ingénieuse de dessins équivalents. Ceci, du reste, est de fort peu de valeur. Ce qui importe avant tout, c'est que l'ensemble se retrouve dans son intégrité; c'est que la copie s'écarte le moins possible de l'original; c'est que ces fleurs mélodiques, transplantées avec art, ne perdent rien de leur parfum, de leur éclat.

Les quinze lieder transcrits par M. Heller joignent à ce précieux mérite celui de n'être pas inabordables pour la majorité des pianistes. Point de ces difficultés ardues et stériles qui rebutent le timide amateur sans ajouter aux jouissances de l'oreille; point de ces impossibilités qui effarouchent des doigts encore novices et peu familiarisés avec les tours de force modernes. Tout cela d'ailleurs eût été passablement gauche et déplacé. Il y a une garantie de succès bien plus solide dans le degré de facilité sage et modérée auquel M. Heller a jugé à propos de se tenir. C'est un avantage fort apprécié par cette classe intéressante de pianistes, qui en est comme le tiers état, et ne pousse pas son enthousiasme exclusif pour l'art jusqu'à dédaigner les brillants accessoires d'une édition de luxe, galamment illustrée par le crayon de Devéria.

Après cela, si vous nous demandez quelles sont les mélodies choisies dans le volumineux portefeuille de Schubert, nous conviendrons que l'assortiment est très heureux. Vous y trouverez celles qui ont obtenu faveur dans les salons : elles forment en quelque sorte une galerie d'élite, où sont réunis des tableaux de genre délicatement touchés; un théâtre en miniature où passent tour à tour ces figures mélancoliques, ces riantes silhouettes, ces créations naïves ou profondes d'une imagination presque inépuisable. Depuis l'*Adieu*, cette plaintive élégie qui ouvre la collection, jusqu'à la ballade si dramatique du *Roi des Aulnes* qui la termine, l'intérêt musical ne languit pas un seul instant, et va se transformant sans cesse par la variété des scènes diverses dont il emprunte le caractère. C'est la prière ingénue de la jeune fille qui chante *Ave Maria;* c'est la *Barcarolle* aux ondulations voluptueuses; c'est la *Cloche des agonisants* qui pénètre l'âme de tristesse; la mystérieuse *Sérénade;* les accents passionnés de *Marguerite*, ou les élans de saint amour de la *Religieuse* qui prie pendant la tempête. Voilà une bonne fortune pour les pianistes, et dont il faut tenir quelque compte au traducteur, puisque sous ses auspices ils peuvent désormais s'engager dans ces sentiers pittoresques et fleuris tracés par le génie de Schubert.

On n'y saurait marcher que sur de belles choses.
Ce sont petits chemins tout parsemés de roses.

MAURICE BOURGES.

Nouvelles.

*** Hier a eu lieu au Grand-Opéra la répétition générale du *Drapier*. Cette épreuve, quasi définitive, à laquelle assistaient LL. AA. RR. MM. les ducs de Nemours et d'Aumale, fait augurer favorablement de la représentation de lundi.

*** Aujourd'hui dimanche, au Théâtre-Italien, par extraordinaire, *Norma* par mesdames Grisi, Albertazzi, MM. Lablache et Mirate. Dans l'entr'acte, mesdames Persiani et Pauline Garcia se feront entendre dans le duo de *Tancredi*; MM. Rubini et Tamburini dans celui de *Mose*.

*** Malgré les obstacles de la saison, les travaux de la salle Favart se poursuivent avec une grande activité. L'architecte et les entrepreneurs rivalisent de zèle pour achever ce monument, qui sera, par exception unique à Paris, à l'abri de toutes chances possibles d'incendie. La couverture, tout le comble, une grande partie de la charpente, les murs de refend, les escaliers et les planchers sont en fer. Les procédés de galvanisation y ont été presque partout appliqués. Ne serait-il pas à souhaiter que des dispositions analogues fussent prises pour tous les monuments publics?

*** Mademoiselle Alessi, cantatrice italienne, qu'une maladie grave avait éloignée du monde musical, vient d'y rentrer avec tous les charmes de son beau talent de contralto. Cette jeune artiste, élève favorite de la célèbre Pizaroni, possède une belle voix pleine d'énergie et de pureté; elle vient d'obtenir des succès brillants dans plusieurs villes d'Italie. Toute la presse lyonnaise parle encore avec plaisir des souvenirs agréables qu'elle a conservés du passage de mademoiselle Alessi, qui a donné à Lyon quelques représentations. Mademoiselle Alessi se propose de donner incessamment un grand concert.

*** L'hiver n'a pas interrompu les voyages de nos artistes, qui choisissent ordinairement l'été pour lever tribut sur la province. Artôt et mademoiselle Bazin donnent, chacun de leur côté, des concerts à Brest. Mademoiselle Loïsa Puget fait foule au Havre.

*** Mademoiselle Maria, une des jeunes danseuses de notre grand Opéra, est à Vienne depuis deux mois. Elle y a débuté, sur le théâtre Impérial, dans un ballet nouveau, *Apollon et Daphné*. Appelée après chaque pas, obligée de reparaître encore à la fin de chaque représentation, rien n'a manqué au triomphe de cette jeune danseuse, dont le retour à Paris est prochain.

*** Van-Nuffel, professeur de piano, a donné samedi un concert dans les salons de ses cours, rue Monsigny, 6. La partie vocale, confiée au talent de mesdames d'Hennin, Lavoie et Adèle Louis, n'a rien laissé désirer. Tous les morceaux de piano ont été exécutés par les élèves de M. Van-Nuffel, et leur habileté précoce a attesté l'excellence de l'enseignement du professeur. Parmi ces jeunes personnes, on a remarqué un enfant de neuf ans qui a enlevé tous les suffrages.

*** M. Richault, éditeur de musique, vient d'acheter la partition de *la Chaste Suzanne*, opéra en quatre actes de MM. Carmouche et de Courcy, musique de M. H. Monpou. La partition, les parties séparées et les morceaux de chant, avec accompagnement de piano, sont à la gravure pour paraître très prochainement.

*** Les Allemands s'occupent beaucoup de mademoiselle Schebest, dont nous avons parlé dans notre dernier numéro. Pendant qu'on fait aller à Vienne cette belle cantatrice, un autre correspondant nous mande qu'en quittant Erfurth, où elle a chanté le rôle de Roméo, elle devait se rendre à Gotha, Hanovre, Hambourg et Berlin, pour de là partir pour Saint-Pétersbourg.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*, 31 *décembre*. — Mademoiselle Heinefetter est arrivée ici depuis quelques jours : elle se rendra à Londres après avoir fait un séjour de quatre semaines en Belgique. La Grande-Harmonie lui a fait déjà des propositions pour chanter dans un concert, et veut lui monter un second concert aux frais de la Société. Rien pourtant n'est encore décidé.

Mademoiselle Heinefetter est aussi en négociation avec l'administration des théâtres; mais un arrangement sera difficile; ces messieurs semblent, à ce qu'on dit, peu empressés de procurer au public de Bruxelles le plaisir d'entendre cette célèbre actrice.

— Les quarante chanteurs montagnards ont traité pour deux représentations avec l'administration des théâtres. Leur premier concert, à la salle de la Monnaie, aura lieu ce soir, et le second, mercredi. Nul doute qu'ils ne produisent, dans cette salle, bien plus d'effet que dans celle où ils se sont fait entendre jusqu'ici.

*** *Anvers*. — Mademoiselle Zélie Chapuis, élève de M. Albert, premier ténor du théâtre de Bruxelles, vient de débuter sur notre théâtre par le rôle d'Alice, de *Robert-le-Diable*. Elle possède une voix de contralto bien caractérisée, vibrante et sonore. Les notes élevées sortent en revanche avec moins d'éclat.

*** *Munich*. — Mademoiselle Strickel, élève de Bordogni, s'est fait entendre au théâtre de la cour dans le rôle d'Adine, de l'*Elezir d'Amore*, de Donizetti. Quoiqu'on ne goûte guère ici cette musique, mademoiselle Strickel a obtenu un succès qu'elle doit surtout au charme et à la naïveté de son chant. Sa voix est douée d'une rare faculté mélodique. Ses traits sont de fort bon goût, et elle atteint sans effort les notes les plus élevées. Elle doit chanter prochainement le rôle de donna Anna dans *Don Jean*, et l'on se réjouit de l'entendre dans une musique plus faite pour son véritable talent.

— *Du* 26 *décembre*. — Mademoiselle Strickel, qui continue à réussir, a complété par d'autres rôles importants la série de ses essais dramatiques. Le dernier rôle dans lequel elle ait paru est celui d'Isabelle dans *Robert-le-Diable*.

La cour a assisté à la messe de minuit dans la chapelle royale, mais le public s'était porté de préférence à l'église dite *Frauenkirche*, où l'on célébrait le service divin avec une musique meilleure et plus appropriée à la solennité. Au surplus, tout a été surpassé par l'oratorio *Saint Paul*, de Mendelsohn, qui a été exécuté le soir du jour de Noël par un grand nombre d'exécutants, auxquels s'était réunie la chapelle royale.

*** *Leipzig*. — On vient d'exécuter aux concerts dirigés avec une si grande supériorité par Mendelsohn Bartholdy, dans le *Gewandhaus*, une symphonie de Franz Schubert qui a produit le plus grand effet. Nous souhaitons aux amateurs de Paris d'entendre cette belle œuvre dans quelques uns des concerts du Conservatoire.

*** *Vienne*, 20 *décembre*. — *Les Huguenots* font ici fureur au théâtre de la Porte de Carinthie : cet empressement est d'autant plus remarquable qu'on croirait que les concerts ne laissent plus d'argent disponible aux Viennois. On s'y porte en effet en foule et sans cesse, et les artistes d'élite qui sont venus visiter notre ville y font des recettes excellentes. Liszt a récolté en six concerts plus de 12,000 florins (30,000 fr.), et Bériot dans le seul concert qu'il ait encore donné dans la salle de la Grande-Redoute 3,000 florins (6,500 francs) !

*** *Berlin*. — On remarque comme chose curieuse et digne d'être notée, parce qu'on ne s'y attendait guère, que mademoiselle Œwe s'est décidée à chanter dans un opéra de Spontini, et qu'elle a choisi *Fernand Cortez* pour cette sorte de début.

*** *Nuremberg*, 25 *décembre*. — Le célèbre bassiste Reichel vient de nous quitter pour aller donner des représentations à Vienne. Pendant son séjour ici, il a chanté avec une grande supériorité *Osmin*, *Figaro*, de Mozart, *Sarastro*, de manière à provoquer des applaudissements frénétiques. L'organe de cet excellent chanteur est magnifique et son extérieur fort imposant.

*** *Milan*. — *Le due illustri rivali*, opéra composé pour Venise par Mercadante, vient d'être représenté ici au théâtre de la Scala, et a fait un fiasco complet. Une romance seulement, écrite pour Moriani, a fait fureur et a été redemandée.

*** *Alexandrie* (Égypte). — Notre carnaval s'annonce sous de brillants auspices. A côté de notre salle de spectacle va s'ouvrir incessamment la Comédie-Italienne, qui ne le cède ni en capacité, ni en élégance, ni en bon goût à ce que nous avons vu depuis; elle est régie par la société des dilettanti d'Alexandrie. Elle n'en sera pas à ses premiers débuts, car elle a déjà fait preuve de talent dans une petite salle où elle osa aborder avec succès les grands opéras bouffes de Rossini. Maintenant il est à craindre qu'elle ne se laisse intimider dans la partie dramatique par le trop grande supériorité des artistes français.

M. Romagnési voulant donner tout son temps aux soins qu'exige son entreprise de l'*Omnium musical*, désirerait trouver un acquéreur pour son fonds de musique, qu'il céderait aux conditions les plus modérées et avec des arrangements amiables. La personne qui serait dans l'intention de traiter avec lui pourrait s'adresser à son domicile, rue Richelieu, 8, par lettre affranchie; il s'empresserait de lui faire parvenir ses catalogues et les renseignements qui lui seraient nécessaires pour cette acquisition.

A VENDRE, UN BON VIOLON parfaitement conservé, d'*Antonio Stradivarius*, de Crémone, fait en 1692. S'adresser franco à M. Storck, luthier et marchand de musique à Strasbourg.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

ARRANGEMENTS ET OUVRAGES SUR LES MOTIFS DE ROBERT-LE-DIABLE, DE GIACOMO MEYERBEER.

PIANO.

ADAM (A). Mosaïque, mélange facile des motifs, quatre suites; chaque. 6
— Quadrille de contredanses variées. 7 50
— Enfantillage, trois petits rondos, très-faciles, à l'usage des pensionnats. Nos 1, 2, 3; chaque. 5 »
— Op. 74. Fantaisie brillante, avec variations. 7 50

CHAULIEU. Op. 135 Variations brillantes sur la Sicilienne. 7 50
— Op. 136. Morceau de concert sur le Chœur des Buveurs 6 »

CHOPIN ET FRANCHOMME Duo pour piano et violoncelle. Concertants. 9 »

CZERNY (CHARLES). Op. 275. Trois thèmes choisis, variés, faciles et brillants. Nos 1, 2, 3; chaque. 6 »

DOHLER. Fantaisie brillante. 7 50

HERZ (J.) Op. 21. 5 airs de ballets arrangés en rondos. N. 1, 2, 3, 4, 5, ch 6 »
N° 1. *Bacchanale.* N° 2. *Pas de cinq.* — N° 3. *Valse infernale.* — N° 4. *Chœur dansé.* — N° 5. *Pas de Taglioni.*
— Les mêmes, à quatre mains, chaq. 7 50
— Op. 22. Trois chœurs favoris, arranges en rondos. Nos 1, 2, 3: N° 1, *Chœur des Buveurs.* — N° 2, *Chœur des Joueurs.* — N° 3. *Finale et Cantilène de madame Damoreau*; chaque. 6 »
— Les mêmes, à quatre mains: chaq. 7 50

HUNTEN (W). Beautés de Robert-le-Diable. 6 »

KALKBRENNER. Op. 109. Rondo sur la Sicilienne. 6 »
— Op. 110. Fantaisie brillante sur l'air de madame Damoreau: *En vain j'espère.* 6 »
— ET LAFONT. Op. 111. Duo et variations brillantes, pour piano et violon. 9 »
— ET WALKIERS. Op. 111. Duo pour piano et flûte. 9 »
— ET BAUDIOT. Op. 111. Duo pour piano et violoncelle. 9 »

KARR. Op. 239. Fantaisie à quatre mains sur le duo bouffe. 6 »
— Op. 240. Fantaisie sur l'air chanté par madame Damoreau. 6 »
— Op. 241. Fantaisie et variations sur le quatuor du Tournoi. 6 »

LABADENS. Op. 4. Duo pour piano et violon sur la Ballade. 7 50

LEMOINE. 1re bagatelle, très facile, sur la Ballade. 4 50

MARQUERIE. Fantaisie sur la Ballade. 5 »

MEYERBEER. Pas de la Bouquetière, dansé par mademoiselle Taglioni dans Robert-le-Diable, arrangé pour piano par l'auteur. 6 »
— Ouverture de Robert-le-Diable. 5 »

MÉREAUX. Op. 32. Variations brillantes sur le quatuor du Tournoi. 7 50

PIXIS. Op. 116. Caprice dramatique sur la scène de la Caverne. 7 50

PIXIS. Op. 117. Variations brillantes à quatre mains, sur le quatuor du Tournoi. 7 50

SCHUNKE. Op. 38. Variations brillantes sur la Sicilienne. 7 50
— Op. 44. Divertissement sur le Pas de mademoiselle Taglioni (très facile). 3 75
— Souvenirs, Rondo brillant (très facile. 3 75

SOWINSKI. Op. 29. Introduction et rondo sur les couplets chantes par madame Dorus-Gras. 7 50

SCHVVENCKE. Op. 30. Divertissement pour piano et violon. 9 »
— Op. 43. Trois duos, non difficiles, pour piano et violon, sur des motifs de l'Ile des Pirates, Robert-le-Diable et le Proscrit. Nos 1, 2, 3; chaque. 6 »
— Les mêmes, pour piano et violoncelle; chaque. 6 »

STOEPEL. F.) Op. 26. Fantaisie en forme de variations, sur l'air de madame Damoreau: *En vain j'espère.* 6 »

THALBERG. Op. 6. Fantaisie sur des motifs favoris. 7 50

VVOETS. Op. 99. Grande fantaisie. 7 50

VIOLON.

ERNST. Trois rondinos, avec accompagnement d'un second violon ou piano (*ad libitum*); chaque. 5 »

GASSE. Robert-le-Diable, arrangé pour deux violons, divisé en quatre suites; chaque. 7 50

LAFONT ET KALKBRENNER. Op. 111. Duo et variations pour piano et violon concertants. 9 »

LABADENS. Op. 4. Variations sur la Ballade, pour piano et violon. 7 50

STRUNZ. Robert-le-Diable en quatuor, pour deux violons, alto et basse, quatre suites; chaque. 15 »

SCHVVENCKE (CH.) Op. 43. Trois duos, non difficiles, pour piano et violon, sur des motifs de l'Ile des Pirates, Robert-le-Diable et le Proscrit. Nos 1, 2, 3; chaque. 6 »

VIOLONCELLE.

CHOPIN ET FRANCHOMME. Duo pour piano et violoncelle. 9 »

DOTZAUER. Op. 129 Quatre rondinos pour violoncelle, avec accompagnement de piano, sur des motifs de Robert-le-Diable et la Straniera; chaque. 5 »

FLUTE.

COTTIGNIES. Six fantaisies pour flûte seule, sur des motifs de Robert-le-Diable et la Tentation, trois suites; chaque. 7 50

VVALKIERS. Robert-le-Diable, arrange pour deux flûtes, divisé en quatre suites; chaque. 7 50
— ET KALKBRENNER. Duo et variations, pour piano et flûte. 9 »
— Op. 45. Fantaisie pour la flûte, avec accompagnement de piano. 7 50
— Accompagnement de quatuor et piano. 10 »

STRUNZ. Robert-le-Diable en quatuor, pour flûte, violon, alto et basse, quatre suites; chaque. 15 »

FLUTE ET VIOLON.

WALCKIERS. Robert-le-Diable, arrangé pour flûte et violon. Livr. 1, 2; chaque. 7 50

CLARINETTE.

BERR. Robert-le-Diable, arrangé pour deux clarinettes, divisé en quatre suites. Liv. 1, 2, 3, 4; chaque. 6 »

MUSIQUE MILITAIRE.

BERR (F.) Deux pas redoublés et une valse: N° 1, *Sicilienne*; n° 2, *Bacchanale*; n° 3, *Valse infernale*; chaque. 4 50
— Robert-le-Diable en harmonie, divisé en trois suites; chaque 18

HARPE.

BOCHSA. Pas de mademoiselle Taglioni et *En vain j'espère.* 5 »
— *Quand je quittai la Normandie*, et *La trompette guerrière.* 5 »
— La Sicilienne, de Robert-le-Diable. 5 »
— Petit Mélange des motifs favoris. 5 »
— Rondo et marche de Robert-le-Diable. 5 »

FEUILLET-DUMUS. Fantaisie et variations. 7 50

GODEFROID. Op. 4. Grand duo, harpe et piano. 12 »

LABARRE. Cinq airs de Ballet, arrangés en rondos pour harpe. Nos 1, 2, 3, 4, 5; chaque. 6 »
— Op. 58. Grand duo pour harpe et piano 12 »
— Op. 62. Mélange en duo, pour harpe et piano. 9 »
— Op. 61. Fantaisie et variations pour harpe, avec accompagnement de piano (*ad lib.*) 9 »

PRUMIER. Op. 34. Souvenir de Robert-le-Diable, fantaisie pour la harpe seule. 6 »

GUITARE.

CARULLI. Op. 3. Trois divertissements pour guitare et flûte, ou violon. Liv. 1, 2 3; chaque. 4 50
— Op. 343. Trois nocturnes, pour guitare et flûte ou violon. Liv. 1, 2, 3; chaque. 4 50
— Op. 344. Mosaïque de Robert-le-Diable, deux suites de morceaux favoris de cet opéra; chaque. 4 50

QUADRILLES POUR DIVERS INSTRUMENTS.

TOLBECQUE. Trois quadrilles de contredanses, suivis de trois valses, pour deux violons, alto et basse, et flûte ou flageolet (*ad lib.*). Nos 1, 2, 3, 4; chaque. 4 50
— Les mêmes, pour piano, avec accompagnement de violon, ou flûte, ou flageolet (*ad lib.*). Nos 1, 2, 3, 4; chaque. 4 50
— Les mêmes, arrangés pour deux violons, deux flûtes, deux flageolets, deux clarinettes; chaque. 4 50
— Trois quadrilles et un recueil de valses, composés par Tolbecque, arrangés pour le piano, à quatre mains, par Henri Lemoine. Nos 1, 2, 3, 4; chaque. 4 50

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 3.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
5 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 9 janvier 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :

1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique :
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. *Académie royale de musique :* Première représentation du *Drapier*, par HENRI BLANCHARD. — Des Chanteurs dramatiques, par A. SPECHT. — Chronique dramatique, par M... — *Théâtre de Saint-Pétersbourg :* Mademoiselle Taglioni : *L'Ombre.* — Nouvelles. — Annonces.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LE DRAPIER.

OPÉRA EN 3 ACTES.

Partition de M. HALEVY; libretto de M. SCRIBE.

(*Première représentation.*)

M. Scribe ne veut pas en avoir le démenti : il a juré sans doute d'employer dans ses *libretti* d'opéras les plus grands événements historiques comme accessoires. Conciles, pestes, batailles rangées et autres bagatelles de ce genre lui servent pour expositions ou dénouements de ses pièces, comme autrefois la grande scène longuement *filée* entre Gauthier et madame Théodore, — presque toujours la même, — lui servait de nœud et même de sujet de vaudeville pour le Gymnase. Dans la pièce nouvelle, il ne s'agit rien moins que de la restauration de Henri III ou IV. — Je prie le prote de vouloir bien faire attention de ne pas mettre un V tout seul à ce nom de Henri, ce qui pourrait me compromettre ainsi que M. Scribe. — Nous sommes donc au temps de la Ligue, et les royalistes, sur le point d'entrer dans Paris, veulent préalablement s'emparer de la ville de Chartres. Maître Bazu, marchand drapier et premier échevin de la capitale de la Beauce, qui crie assez volontiers : Vive le roi ! vive la Ligue ! se laisse séduire par Gautier, maître sonneur de la cathédrale, second échevin, et de plus marguillier qui doit épouser sa fille, et il complote avec lui de livrer la ville de Chartres aux royalistes. Urbain, jeune étudiant qui aime Jeanne, la fille de l'échevin, et qui en est aimé, s'est introduit chez le drapier pour parler de son amour à sa maîtresse; mais obligé de se cacher à l'approche des bourgeois conspirateurs et de l'envoyé royaliste, il apprend ainsi le complot et parvient même à soustraire les lettres de noblesse que Henri de Valois accorde aux deux bourgeois pour prix de leur trahison. La bassesse récompensée ainsi par des titres de noblesse est un bon trait du dialogue lyrique auquel le public n'a pas fait assez attention, mais qui sera saisi sans doute aux représentations suivantes.

Frère Benoît, moine guerrier, portant le mousqueton sur l'épaule et le pot en tête, intervient fréquemment dans l'action comme le ferait un grand inquisiteur. Il arrive chez le drapier pour y faire une visite domiciliaire par suite de laquelle on arrête Urbain. Le jeune étudiant, généreux comme on l'est à son âge, et fort peu royaliste du reste, découvre au moine, qui semble exercer les fonctions de dictateur dans la ville, qu'on doit en ouvrir les portes dans la nuit aux troupes du Valois; mais il ne veut pas nommer les traîtres. Il est condamné à mort pour cet acte de patriotisme et de discrétion. C'est ici le nœud de la pièce, et la

Partie pour ainsi dire tragi-comique. Le drapier, qui s'est soustrait par un prétexte à la responsabilité de cet arrêt, est chargé par le conseil des bourgeois de Chartres de recevoir les aveux de l'accusé et de les provoquer même par la torture. Voici donc notre échevin dans la position de Marino Faliero en présence d'un accusé qui peut le perdre; mais il est en tête-à-tête avec cet accusé et n'a pas un autre Lioni qui scrute l'interrogateur et l'interrogé. Enfin Urbain met pour seule condition à son silence que l'échevin l'unira à sa fille avant qu'on ne lui donne la mort. Le drapier est bien forcé de consentir à ce brusque mariage, et maître Gautier, le marguillier conspirateur, est lui-même obligé de servir de témoin à son rival. Cette situation comique forme le finale du second acte. Celle qui commence le troisième ne serait pas moins gaie si une condamnation à mort n'était le fond de cette situation; mais M. Scribe ne recule maintenant devant aucun effet dramatique, quelque forcé et invraisemblable qu'il soit; il a conquis le droit de faire tout passer au théâtre. C'est le lendemain du singulier mariage qui a été célébré et consommé que le marguillier vient de grand matin chez celui qui devait être son beau-père, pour s'informer, non comment se portent les deux jeunes époux, mais si le marié se dispose bientôt à mourir pour lui céder sa place, car il n'a pas abandonné ses prétentions *à la main* de Jeanne. Ici s'établit un dialogue assez singulier en un duo fort original. Maître Gautier, qui veut absolument savoir ce que fait Urbain en ce moment, le demande à l'échevin qui lui répond qu'il dort. Peu content de cette réponse, le marguillier n'aspire qu'à voir arriver l'heure de midi fixée pour l'exécution d'Urbain. En sa qualité de sonneur de la cathédrale, il projette même d'avancer l'aiguille du cadran et la sonnerie, comme Mac Briar dans les *Puritains d'Écosse*, de Walter Scott, avance l'heure de minuit à la pendule pour hâter le supplice d'Henri Morton que délivre si à propos Claverhouse.

Comme le mariage d'Urbain et de Jeanne s'est fait aussi promptement que secrètement, on croit qu'elle a épousé messire Gautier, et toutes les commères de la ville viennent le féliciter, lui offrir des bouquets qu'il est obligé d'accepter, de payer même, d'après le conseil de celui qui devait être son beau-père. Cette situation est encore une des plus amusantes de l'ouvrage. Certes, il y a là de la comédie à la recherche de laquelle est, dit-on, maintenant M. Scribe dans tous les sujets qu'il traite.

Parmi les gens du peuple qui sont venus présenter leurs félicitations à maître Bazu et à Gautier s'est glissé le conspirateur inconnu du premier acte, qui remet un billet ainsi conçu à l'échevin :

Je sais quels contre-temps hier vous ont empêché
De livrer la poterne!... aussitôt j'ai caché
Nos soldats dans un bois, et non loin de la ville!
Ils sont prêts à l'attaque! et vous seul, chef habile,
Pouvez nous indiquer un favorable instant!
S'il se présente alors, sonnez toutes les cloches
De votre cathédrale... et ce signal bruyant,
De loin nous apprendra que par vous les approches
Sont libres, et qu'on peut tenter l'assaut...

Maître Bazu, après avoir pris connaissance de ce billet, se dit qu'il se gardera bien de donner un tel signal, et il brûle le billet en chantant quelques maximes égoïstes sur l'air *des Bourgeois de Chartres*, que le compositeur a amené là avec esprit. Les deux jeunes époux surviennent, l'un avec la pâleur de la mort sur tous les traits, et l'autre avec la pâleur d'une jeune mariée, que devrait un peu déguiser l'actrice par une légère teinte de rouge. Tendresse héroïque d'Urbain, désespoir de Jeanne lorsqu'elle apprend qu'elle est destinée à être bientôt veuve. On entend un grand bruit de cloches. C'est Gautier qui, impatient d'hériter des droits du nouveau marié, s'est hâté de donner le signal de son supplice; il accourt et dit à demi voix à l'échevin :

Je viens d'avancer l'heure!... et même avec fracas,
J'ai fait jouer pour lui la grande sonnerie,
Pour annoncer à tous hautement son trépas!

Bazu répond, effrayé :

Grand Dieu! qu'avez-vous fait?...

En effet ce signal est celui qu'attendaient les royalistes; ils pénètrent dans la ville, s'en emparent pendant que le peuple, désertant les remparts, est accouru sur la place de la cathédrale de Chartres pour assister au supplice d'Urbain; et le capitaine Delanoue, qu'on reconnaît pour le personnage mystérieux qu'on a vu au premier et au second actes, vient délivrer le jeune étudiant, et récompenser les services éclatants de maître Bazu, qui ne sait pas trop ce qu'il a fait pour mériter tous les compliments qu'il reçoit; mais cela propage cette douce morale politique qu'on doit toujours se ranger du parti du plus fort. Ainsi dans *Bertrand et Raton* un bourgeois imbécile fait une révolution sans le savoir, et c'est également un bourgeois égoïste et niais qui fait une restauration, sans s'en douter, dans le *Drapier*. Les hommes de génie ou d'un patriotisme énergique, élevé, n'interviennent jamais dans les pièces politiques de M. Scribe. Quoi qu'il en soit, le nouveau libretto est amusant. Ce grand drame de la ligue, qu'on ne fait qu'entrevoir dans le fond du tableau; cette époque de fanatisme religieux et même républicain, car il y avait de ce sentiment populaire dans cette guerre et dans celle de la fronde qui eut lieu plus tard; cette galanterie encore chevaleresque que continuait le Béarnais, cet esprit aventureux qui le caractérisait et se reflétait sur ceux qui l'entouraient, tout cela est merveilleusement propre au drame lyrique, et l'auteur en a heureusement profité. Le *Drapier* offre des situations dramatiques, comiques et très musicales, et il a complétement réussi.

M. Halévy n'a pas moins bien réussi que dans ses précédentes partitions. M. Halevy est un des deux points d'appui sur lesquels repose l'école française; M. Auber est l'autre. Celui-ci nous console ou nous a consolé de la perte de Boïeldieu : c'est le même esprit, la même recherche, la même élégance mélodique; celui-là nous continue Hérold, enlevé trop tôt à nos théâtres lyriques dont il aurait été l'honneur : c'est la même finesse de mélodies, la même richesse harmonique avec une connaissance plus spéciale et plus avancée de l'instrumentation, qui semble empruntée à l'école allemande. *Le Domino noir* a continué les charmantes cantilènes de Dalayrac, de Nicolo, de Méhul, de Berton, de Catel et de Boïeldieu; mais de *l'Éclair* date un nouveau *faire*, un pas en avant, c'est-à-dire un mariage plus intime et des droits égaux entre la scène et l'orchestre, un tout homogène, animé, la vie instrumentale et vocale enfin que ne veulent ou ne peuvent comprendre des esprits retardataires et routiniers, comme d'autres ont nié dans le temps la circulation du sang.

L'ouverture du *Drapier* est remarquable comme toutes celles qu'écrit M. Halevy. Si par la coupe et la forme elle ne s'écarte point des autres ouvertures, elle a du moins quelque chose de neuf et d'original par ses modulations. Autant qu'il nous l'a paru à une première audition, l'auteur entre en matière *ex abrupto* et d'une façon singulière en *mi* mineur, il passe presque aussitôt en *sol* majeur; puis par des modulations rapides et logiques, il aborde le ton de *fa* mineur dans lequel se dessine un chant large et franc dit par les premiers violons; puis, sans stationner à la domi-

nante de son ton primitif d'une façon classique, il répète sa belle et pure mélodie de *fa* mineur en *mi* naturel, et termine par une chaleureuse péroraison comme il en sait faire. Cette ouverture a été unanimement et justement applaudie.

L'introduction se compose d'un duo d'une bonne facture entre Bazu-Levasseur, drapier, et Massol-Gautier. Ce morceau a bien la couleur du temps et le caractère des personnages. La franchise du chant bourgeois et le ton mystérieux des conspirateurs s'y trouvent bien unis; et quand maître Bazu, Gautier et l'envoyé royaliste se sont retirés avec les acheteurs qui sont venus dans la boutique du drapier, Jeanne chante une fort jolie romance dont la fin :

Dites-moi, mon père,
Comment il faut faire
Pour n'y plus penser,

est pleine de grâce, et que mademoiselle Nau dit avec une exquisse pureté. Le duo qui suit entre elle et Urbain-Mario, est plein de chaleur. Le chanteur a dit avec le plus éloquent désespoir à Jeanne qui refuse de fuir avec lui : *Tu m'aimes, et tu n'oses pas!...* Ce duo en *re* mineur comme celui de dona Anna et d'Ottavio dans le *Don Giovanni* de Mozart, après la mort du commandeur, est aussi passionné et aussi dramatique. Celui du second acte entre Bazu-Levasseur et Urbain-Mario, est on ne peut plus scénique. L'échevin doit lire au jeune étudiant sa sentence de mort, mais c'est à peine s'il en a la force. Ce contraste de la tranquillité d'âme du condamné innocent devant son juge coupable, est d'un bel effet, et la péripétie qui résulte de la demande du jeune homme d'épouser celle qu'il aime avant de se sacrifier pour son père est on ne peut plus dramatique. Mario, sur ces vers :

Je donne ma vie
Pour un seul instant!

fait entendre un *si* naturel, d'une pureté et d'un éclat des plus brillants. L'air qui suit, chanté par le même : *A mes yeux s'ouvrent les cieux*, etc., est tout empreint d'un amoureux enthousiasme. Nous devons faire remarquer à Mario qu'il y jette un peu trop sa voix à l'aventure, comme ses gestes sans mesure qui continuent à ne pas se régler.

Le trio : *A la chapelle solitaire*, dit par Levasseur, Urbain et Jeanne, est d'un bon sentiment. La scène dans laquelle maître Gautier arrive la... bouche enfarinée, revêtu de son habit de noce, pour épouser Jeanne, a été traitée par le compositeur en homme qui connaît bien la scène, et sait tirer tout le parti possible d'une situation comique sans trivialité. Le moyen tout simple qu'emploie Urbain pour faire consentir Gautier à lui servir de témoin et de garçon de noce produit beaucoup d'effet, et ce trio original termine bien le deuxième acte.

Le duo à trois temps et plein d'originalité qui commence le troisième acte entre l'échevin et Gautier, est des plus amusants. La phrase musicale sur ces mots de Gautier :

De fureur mon âme est saisie,
Et je sens un transport jaloux,

est des mieux exprimée. Cette jalousie qui déborde et qui est comprimée aussitôt par la crainte que le nouveau marié ne parle est une trouvaille dramatique. Il est dommage qu'il y ait là-dessous le désir vil et féroce du personnage qui n'aspire qu'à voir pendre son rival, il en résulte un sentiment pénible qui préoccupe involontairement le spectateur, et vient attrister la situation.

Le chœur où l'on vient féliciter Gautier sur son mariage présumé est plein d'animation et de gaieté. Il est on ne peut plus comique d'entendre toutes les femmes dire à Gautier :

Beau marié!... des dames de la halle
Recevez aujourd'hui les vœux et les bouquets!

et Gautier disant avec fureur à Bazu :

A moi, compère, des bouquets!

et celui-ci, lui repondant à demi-voix :

Que vous importe, payez-les!...

Après que l'échevin, resté seul, a dit : *Dans mon logis, je reste coi*, et qu'il a rappelé le vieil air français *des Bourgeois de Chartres*, vient un beau duo entre Urbain et Jeanne, morceau capital de l'acte, pour ne pas dire de l'ouvrage. Urbain seul d'abord dit sur un chant suave, plein de mélancolie, et accompagné de deux cors : *Bonheur des cieux, bonheur suprême!* Puis viennent les regrets, les pleurs, l'amour de Jeanne; et puis un beau chant de résignation d'Urbain, on ne peut mieux dit, et avec toute l'éloquence du cœur, par Mario, dans lequel il fait encore entendre son beau *si* naturel, pur et brillant :

Je fus aimé! je fus heureux!...
Tes larmes baigneront ma cendre!...
Je venais de quitter les cieux,
Et j'y retourne pour t'attendre.

L'entrée de l'état-major de l'armée royale termine les angoisses des deux amants, qui restent époux par le bon plaisir de Henri III, de Henri IV, et de M. le capitaine Delanoue, orné ainsi que tous les officiers qui l'accompagnent d'écharpes et de plumes blanches.

Les costumes sont exacts, et la représentation de la cathédrale de Chartres n'est pas moins exacte, seulement elle nous a paru dorée par un soleil de la Syrie, de la Grèce ou de l'Italie, qui ont peu de rapports avec celui de la Beauce. L'exécution a été convenable et même plus soignée qu'à l'ordinaire. La présence de notre ex-collaborateur, M. Monnais, à l'Opéra, y serait-elle pour quelque chose? Pourquoi pas?

La musique de M. Halevy, comme disent ses antagonistes, n'est pas plus inspirée qu'à l'ordinaire; cela est trop travaillé, trop savant. Il est certain que sa manière n'a aucune similitude avec celle de M. Donizetti; mais les personnes qui ne voient pas la nécessité que tous nos compositeurs se mettent à nous donner la monnaie de M. Donizetti, comme, dans le temps, ils se sont évertués à suivre les traces de Rossini, sauront gré à M. Halevy d'avoir recherché dans cette nouvelle partition la couleur locale, historique, comme Grétry le fit dans le temps, quand il composa *Aucassin et Nicolette*, *Barbe-Bleue*, et surtout *Richard-Cœur-de-Lion*.

Henri Blanchard.

DES CHANTEURS DRAMATIQUES.

Quand, au XVIIIe siècle, les gens de lettres se sentirent devenir une puissance, parce que toutes les autres puissances s'en allaient, ils estimèrent que tout était soumis à leur critique, à leur analyse dissolvante. Parce qu'aux yeux du vulgaire ils avaient facilement raison des choses qu'avant eux on jugeait par le sentiment et par l'instinct de conscience, ils crurent que leur logique rectiligne s'appliquait à tout et donnait la clef de l'univers. Dieu sait quelles bases ils ont données à l'appréciation de toutes les choses humaines, quel enthousiasme sec et raisonné, quelle chaleur

factice ils ont substitués aux élans naïfs d'une sensibilité encore jeune ! L'âge viril du monde était venu, et c'était dommage, car nous devions regretter les temps d'insouciance où les siècles s'écoulaient plus lentement, où les plus hautes intelligences se laissaient franchement charmer par les joies poétiques de la terre. L'art devait avoir beaucoup à souffrir de la révolution qui s'opérait dans les esprits, et c'est en effet l'art que le XVIIIe siècle a traité le plus mal. Ce pauvre siècle si orgueilleux, si ergoteur, pour qui semble avoir été écrite la pensée de Vauvenargues, que l'esprit de l'homme peut découvrir plus de vérités qu'il n'en peut concilier, a eu la prétention de trouver quelques nouvelles combinaisons qui ont appauvri l'art plutôt qu'elles ne l'ont enrichi. De nos jours encore, nous avons eu le retentissement des dernières déclamations de ce siècle sur la musique dramatique et sur l'opéra. Les gens de lettres avaient inventé à ce sujet une magnifique théorie qui tenait exactement compte de tout, excepté des conditions de l'art musical. Selon les uns, la musique devait être l'accessoire de la parole, la pensée très légèrement enluminée par des sons. Les autres voulaient qu'elle traduisît tout fort exactement, mais à la condition surtout de ne se permettre rien de ce qu'on appelait des hors d'œuvre, c'est-à-dire de renoncer à toutes les inspirations du moment. Au fond, c'était toujours la même idée, et cette belle théorie *à priori* aboutissait tout simplement à exiger que la musique n'eût qu'une seule manière d'exprimer une pensée ou un sentiment donné, qu'elle répudiât toute ressource nouvelle, qu'elle consentît à ne pas exister. C'était là ce qu'on appelait passer au creuset du jugement les caprices de l'imagination.

L'une des plus curieuses inventions de ces lettrés raisonneurs fut celle du chanteur dramatique. Selon les données généralement admises, le chant humain n'était pas seulement une chose spontanée et *sui generis*, c'était l'imitation du chant des oiseaux, car on avait dit sur l'imitation dans les arts de fort belles choses qu'on ne voulait pas sacrifier. Or ces mêmes gens, si raisonnables et si conséquents, commençaient par interdire au chanteur de chanter pour chanter, pour déverser cette exubérance musicale qui nous déborde par moments dans le cœur et qui est probablement la source du chant des oiseaux. Le chanteur devait être acteur, c'est-à-dire faire un mélange indigeste de deux arts qui n'existent et ne sont reconnus tels que parce qu'ils ne se ressemblent pas, et que les émotions de même nature qu'ils éveillent sont produites par des moyens fort différents. Le chanteur dramatique devait d'abord gâter par une musique insuffisante et mal chantée les vers sans doute fort beaux qu'il était censé réciter; puis il lui était ordonné d'embarrasser et même d'écraser la musique et le chant par tous ces accessoires plus ou moins violents qu'on est convenu, à tort ou à raison, d'appeler l'expression dramatique. Que de pathos n'a-t-on pas fait à ce sujet sur la touchante simplicité de la mélopée antique dont on n'avait pas la moindre idée ! Enfin, pour créer un nouvel art, un art composite, on en insultait deux, et l'on ne faisait qu'un pitoyable amalgame qui satisfaisait les gens qui se croient du goût et se paient de mots. Or, on sait que, dans cette catégorie du vulgaire, il faut ranger les 99 centièmes des gens du monde, et même de ceux qu'on appelle gens d'esprit.

Toutes les traditions de cette belle poétique vivaient encore au milieu de nous il y a quelques années, se traînant sur nos théâtres, hurlant d'une façon barbare et inintelligible, ou bien, affaiblissant par un semblant de chant inutile un talent dramatique plus ou moins réel; pauvres métis dont on expliquait l'insuffisance dans un art par leur insuffisance même dans l'autre. Qui de nous n'a pas entendu dire de Dérivis père : « Quel dommage qu'il ne joue pas la tragédie ! — Oui, répondait un autre admirateur naïf, mais c'est un chanteur dramatique. » Il arrivait souvent qu'à deux pas de là quelqu'un disait : « Quel dommage qu'avec une pareille voix Dérivis ne veuille pas mieux chanter ! » Et quelque autre répondait : « Que voulez-vous ? c'est un chanteur dramatique; on ne peut pas tout avoir. »

Et puisque nous avons parlé de Dérivis père, nous ne connaissons pas d'application plus déplorable de cette théorie sur le chant dramatique, pas d'exemple qui prouve plus l'absurdité de cette théorie. Cet homme, qu'on pouvait appeler à juste titre un grand artiste, malgré ses défauts, avait reçu de la nature les dons les plus précieux et les plus divers que puisse désirer l'artiste dramatique. Beauté extérieure, taille imposante, voix de basse magnifique, grave, étendue, pure et d'un seul métal, intelligence rare, chaleur, sentiment, geste et attitude nobles, tous ces avantages que les artistes d'une troupe entière mis ensemble n'eussent pu souvent réunir, il les possédait à lui tout seul. Il eût pu, s'il l'eût voulu, être à volonté un grand tragédien ou un grand chanteur. Venu quinze ans plus tard, quand on commençait à sentir que l'art musical avait ses conditions et ses moyens d'expression à part, cet homme, bien dirigé, eût été la première basse chantante de l'Europe. Né quinze ans plus tôt, il eût fait concurrence redoutable à Talma. Et pourtant il n'a été toute sa vie qu'un tragédien et un chanteur manqués. L'artiste supérieur perçait toujours, l'artiste non pas incomplet, mais qu'on avait détourné de sa voie. Qu'on prenne et qu'on cite tous les chanteurs prétendus dramatiques qui aient été entendus depuis le commencement de ce siècle, Lainez, Dérivis, Gavaudan, madame Branchu, on n'en trouvera pas un seul complétement satisfaisant. Adolphe Nourrit avait commencé par être un excellent chanteur avant de sacrifier un peu à la théorie en question. Quant à mademoiselle Falcon, nous devons le dire franchement, elle s'est trop pressée de devenir actrice avant d'avoir fait des progrès suffisants dans l'art du chant, et sous ce dernier rapport je suis sûr qu'elle eût pu nous satisfaire davantage. Garcia, comme Adolphe Nourrit, s'est contenté pendant long-temps d'être un admirable chanteur, plein d'art et de sentiment. Quant à sa fille, la très regrettable madame Malibran, son chant était parfois étrange, et quand elle s'abandonnait aux éclats désordonnés de ses grands élans d'actrice, un de mes amis qui n'avait pas toujours tort, disait qu'il la voyait sur le chemin de Charenton.

L'erreur relative au chant dramatique est venue de ce qu'à l'époque où les gens de lettres faisaient seuls la loi, aucun artiste de valeur ne savait ou ne voulait écrire sur les théories générales et sur la poésie de son art. Les artistes eux-mêmes étaient à genoux devant les gens qui tenaient le sceptre du style, et ne croyaient guère qu'on pût appeler des décisions, en fait de goût, d'un homme qui avait fait de brillantes études et obtenu des succès de salon et de librairie. Des hommes qui méprisaient souverainement l'art, parce qu'ils usaient et abusaient à satiété du raisonnement qui est avant tout antipathique à l'art, des hommes qui lui rendaient en public un hommage hypocrite et s'en moquaient en arrière, comme le prouve la correspondance de Voltaire et de quelques encyclopédistes, faisaient des théories par passe-temps, par métier, par besoin de domination, et sans même demander ce dont il s'agissait. Les artistes les acceptaient aveuglément et avec reconnaissance, et quand est venu notre siècle, siècle de production et d'analyse tout à la fois, temps où la poésie la plus riche pouvait naître si elle n'eût été arrêtée par le souffle desséchant du *pourquoi?* on a pu se rendre compte de ces théories qui régnaient en souveraines depuis cinquante ans, et l'on s'est étonné d'en trouver qui étaient absurdes et qui avaient à peine un prétexte.

Pour ce qui est des théories musicales, les seules qui

doivent nous occuper, il est devenu évident que les littérateurs qui les faisaient ne comprenaient pas les conditions de l'art, et ne pouvaient ni ne voulaient les comprendre. Il leur convenait beaucoup d'appliquer à tout le même niveau, les mêmes règles qui gouvernaient la littérature, et il leur en coûtait d'avancer que la musique, par exemple, avait une existence indépendante, des moyens d'expression à part, et qu'elle pouvait émouvoir sans le secours des paroles. Tout le monde sait aujourd'hui que la musique s'adresse non pas aux idées, mais aux sentiments, non pas au raisonnement, mais à cette pensée vague et pourtant si puissante, à cette électricité qui est probablement en nous le lien insaisissable entre l'âme et le corps. Nous convenons que la musique ne peint et ne peindra jamais distinctement comme le mot ou l'idée écrite, mais entre les mains d'un homme de génie elle trouvera souvent occasion de nous émouvoir davantage. Or, le chanteur intelligent qui fera la musique la plus juste, la plus pure, la plus expressive, la plus en harmonie avec les parties concertantes qui le secondent, qui évitera toutes les disparates choquantes dans ses solos, sera évidemment le chanteur le plus dramatique.

J'étais jadis ému, ravi, exalté, par le jeu et par le débit de Talma, et pourtant, je n'aurais jamais voulu qu'un chanteur introduisît dans la musique les accents rauques, saccadés, les cris sans mesure, les sons étouffés, enfin tous ces admirables indices de la passion anormale et de ses luttes violentes. La question ainsi posée, quel ami de l'art musical voudrait encore qu'on portât dans le chant ces éléments tant opposés à la nature de cet art? C'est là, néanmoins, ce qui a été essayé depuis une cinquantaine d'années, et ce que des gens de lettres vantent encore aujourd'hui. Mais, diront ces théoriciens, l'homme que vous rattachez à une action dramatique ne peut nous blesser les yeux par une impassibilité ridicule que ne rachètent guère les plus grandes perfections du chant. Eh! non, sans doute, mais je ne lui demande, moi, qu'un jeu suffisant. Madame Pasta était, certes, la cantatrice dramatique qui avait réuni le plus facilement de nos jours les partisans des systèmes opposés dans une admiration commune, mais son jeu était justement celui que je proposerais comme modèle aux chanteurs. Son geste était noble, rare surtout, et n'imprimait jamais à la voix de ces secousses qui font fausser. Car la justesse n'est pas seulement dans la mesure exacte des intervalles, elle est aussi dans l'homogénéité des sons. Les musiciens qui jouent des instruments à cordes savent fort bien que tous les tours de cheville du monde ne les feraient pas jouer juste sur un violon ou sur une basse dont les cordes sont fausses entre elles, c'est-à-dire manquent d'homogénité. Cette dissemblance dans toutes les parties du chant est le grand grief que j'ai contre les soi-disant chanteurs dramatiques, lesquels arrivent forcément à ne plus chanter du tout. Connaissez-vous une spirituelle caricature d'Henri Monnier, qui a pour titre : *Un bel homme (tradition populaire)*? Ce bel homme est un grand et gros butor dont les joues, le ventre et les membres disproportionnés crèvent d'une pléthore révoltante. Le chanteur dramatique de ces messieurs est, musicalement parlant, dans les mêmes conditions que le bel homme de Henri Mounier.

La véritable source d'émotions dramatiques chez le chanteur réside dans la voix intime, dans l'accent. A ce compte, Rubini, dont le chant pleure et sanglote plus profondément que nous ne l'avons entendu chez aucun chanteur du monde, Rubini dont le chant est si savant et si pur, est pour moi le chanteur le plus dramatique, et je déclare que dans le finale de *la Sonnambula* il me remue tout autant que l'eût pu faire Talma. Seulement les moyens sont et doivent demeurer éternellement différents.

A. Specht.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Quelques *revues* de l'année 1839 ont été jouées, selon l'usage, dans cette première semaine de l'année 1840. Ces revues, comme les parodies de la même pièce, se ressemblent toutes. L'exposition de l'industrie avec ses inventions inutiles, le daguerréotype avec la magnificence de ses annonces et l'obscurité de ses épreuves, le tournoi d'Eglington avec sa reine de beauté, qui est mademoiselle Flore, et ses lances, qui sont des parapluies, le combat éternel du sucre de canne et du sucre de betterave, les animaux trop bien apprivoisés de M. Carter, l'académie qui n'ose pas élire M. Bonjour, ne peut pas élire M. Berryer, et ne veut pas élire M. Hugo, les vingt chemisiers de Paris, qui prétendent tous avoir inventé les chemises et la manière de s'en servir, les rues sans pavés, les quais sans trottoirs, les fontaines sans eau, la comédie française et la question d'Orient, le grand turc qui fait des constitutions et qui perd son empire, les comédiens qui font peur au conseil d'État, les cent et un candidats à la direction du Théâtre-Français qui n'est pas vacante, les chansonnettes et la cachucha déjà vieille, voilà quels textes de plaisanteries offrait l'année 1839 à la satire du vaudeville. En général la plaisanterie est froide et la satire sans vivacité. Pendant tout le cours des douze mois qui viennent de s'écouler, l'année 1839 a pris soin de se railler elle-même; elle a produit autant de quolibets que d'inventions grotesques, autant de bons mots que d'évènements ridicules. La critique est de tous les jours : c'est presque la seule chose qui, de notre temps, ne se fasse point à demi. Le vaudeville n'a donc pas beaucoup de découvertes à faire en ce genre. Il se borne à mettre en action quelques plaisanteries déjà usées et qui ne font plus rire. Cependant les *revues* de cette année renferment quelques jolies scènes et quelques ingénieuses bouffonneries. Le théâtre des Variétés a été le plus heureux. Sa revue, qui a pour titre : *Je m'en moque comme de l'an quarante*, est souvent spirituelle et gaie; elle est de MM. Théaulon et Dartois. Celle du Palais-Royal, qui est de MM. Cogniard frères, s'intitule : *les Bamboches de l'année.* A la Gaîté, la revue de M. Granger s'appelle tout simplement : *l'An mil huit cent quarante.* Comme le fond de toutes ces pièces se ressemble, le cadre est aussi partout le même, ou à peu près.

Napoléon qui, depuis quelques années, a servi de prétexte à tant de folies, de conspirations et de pièces de théâtre, n'a cependant trouvé place dans aucune revue. La Porte-Saint-Martin lui a donné un souvenir. M. Gobert, qui a joué jadis les Napoléon avec tant de gloire à la Porte-Saint-Martin et au Cirque, se regarde aujourd'hui, qu'on ne fait plus de drames sur le petit chapeau et la redingote grise, comme un empereur détrôné. Il s'est indigné de son exil et de son repos, et il s'est mis à conspirer pour son propre compte. Sa conspiration est un vaudeville en un acte. M. Gobert a supposé qu'un vieux soldat de la Loire avait perdu la raison en perdant son empereur. Le pauvre soldat est en délire toutes les fois qu'il songe au petit caparol et à la croix d'honneur, et depuis la bataille de Waterloo il ne songe pas à autre chose. Or ce soldat a une fille qui s'appelle Charlotte et qui est aimée par un jeune médecin. Le médecin a un ami qui s'appelle Rambert, qui est comédien, et qui a rempli sur plusieurs théâtres l'emploi des Napoléon. On devine que Rambert joue son rôle d'empereur pour le soldat de la Loire, lui rend la raison et marie les deux amants. Au moyen de ce vaudeville, M. Gobert croit avoir fait sur la scène de la Porte-Saint-Martin sa révolution des cent-jours. Nous doutons fort que cela dure aussi longtemps.

Le Vaudeville a donné deux actes nouveaux cette se-

maine : l'un, qui est fort gai et fort amusant, pour Arnal; l'autre, qui est fort triste et fort ennuyeux, pour un jeune acteur, âgé de sept ans. Le *Grand-Duc*, que MM. Dupeuty et de Courcy ont écrit pour cet acteur au berceau, a été assez mal reçu du public. On devrait bien renoncer à mettre sur la scène ces marionnettes vivantes, qui représentent les passions des grandes personnes, spectacle odieux, si les pauvres enfants comprennent ce qu'on leur fait dire; ridicule et faux, s'ils ne les comprennent pas.

Quant au *Commissaire extraordinaire* de MM. Duvert et Lauzanne, Arnal y montre cent fois plus de naturel, de naïveté, d'enfantillage même, que son camarade le Grand-Duc de sept ans. M. Jollivet, qui a quitté la Vendée pour solliciter à Paris une place quelconque, a obtenu le titre et le pouvoir de commissaire extraordinaire à propos des derniers troubles de l'Ouest. A son retour chez lui, il trouve établi auprès de sa femme un jeune homme inconnu qui a pris son nom, son appartement, son titre récemment obtenu, son pouvoir; en vain, M. Jollivet veut prouver son identité; comme il a perdu son portefeuille, il ne parvient pas à se faire reconnaître. A la fin pourtant, l'inconnu disparaît, lui cède la place, et s'embarque pour l'Angleterre. C'était un jeune Vendéen que M. Jollivet était spécialement chargé d'arrêter, et que madame Jollivet a voulu sauver malgré son mari. Arnal est très comique dans ce rôle. Le public n'a cessé d'applaudir par un rire immodéré. C. M.

THÉATRE IMPÉRIAL DE SAINT-PÉTERSBOURG.

MADEMOISELLE TAGLIONI.

L'OMBRE,

BALLET EN 3 ACTES.

La *Revue de Paris* donne les détails suivants sur la première représentation de *l'Ombre*, donnée le 4 décembre au théâtre impérial de Saint-Pétersbourg :

« Les dépenses faites pour la mise en scène de cet ouvrage se sont élevées à un chiffre énorme; mais, en revanche, on doit dire qu'elles n'ont pas été faites inutilement. Tous les costumes sont d'une élégance et d'une magnificence dont rien n'approche; la gaze et le velours, la soie et l'or y sont prodigués. Quant aux décorations, pour la quantité comme pour la qualité, cela tient de la féerie. Quatre changements à vue, exécutés presque coup sur coup, offrent tout d'abord une variété réellement éblouissante, et capable d'étonner l'œil le plus habitué au luxe déployé dans ces sortes de divertissements. Et cependant nous ne sommes encore qu'au premier acte! Au deuxième acte, il n'y a qu'une seule décoration; mais ce serait grand dommage, vraiment, qu'il y en eût d'autres, car celle-là est d'une originalité si charmante, qu'on serait tenté de vouloir qu'elle restât en place jusqu'à la fin du ballet. Imaginez un jardin, un parc, le site le plus délicieux de la terre; non point une de ces campagnes banales comme on en voit d'ordinaire sur tous les théâtres, représentée uniquement par quelques moitiés d'arbres rabougris qui tordent leurs malheureux bras au bord d'une coulisse, mais une campagne véritable, toute fraîche et tout humide encore de la rosée du matin : vaste parterre de fleurs et de verdure s'étendant jusque sur le devant de la scène, entouré de toute sorte d'arbustes que semble effleurer la brise, avec une eau limpide et transparente dans le fond.

» Du milieu de cette belle prairie boisée et riante, nous voilà transportés maintenant, au troisième lever de la toile, dans un salon immense, décoré avec tout le goût et toute la splendeur imaginables. Tout-à-l'heure c'était la nature; à présent, c'est l'art qui nous convie à ses merveilles. Ces tentures et ces draperies sont tout simplement des chefs-d'œuvre, et ces arabesques sont copiés avec une précision religieuse d'après Raphaël. Pour arriver à ce somptueux appartement, où trois cent cinquante personnes défilent à l'aise en exécutant des danses, il y a soixante marches à descendre. Regardez : ne dirait-on pas, à des proportions si colossales, quelque reste d'un palais babylonien? Pourtant ne pensez pas que c'est là le dernier mot de cette magique mise en scène. Une septième décoration va vous apparaître, la dernière, la plus belle de toutes, par conséquent. Voilà que le palais s'écroule, en effet, tant de richesses ne sont déjà plus qu'un monceau de ruines. Rassurez-vous. Comme à un coup de baguette enchantée, ces ruines subissent soudain une transformation glorieuse. A cette place même où votre oreille croyait entendre d'avance le chant lugubre de la chouette, s'élèvent les divins fondements d'une demeure éternelle. Vous pénétrez vivants dans l'Élisée.

» Quel est donc le sujet qui a exigé un cadre si somptueux? m'allez-vous dire. Patience, nous y voici :

» Une chaste jeune fille paraît d'abord, blanche et pâle, le cœur plein d'amour et de chantantes espérances; un bouquet de fleurs est dans sa main. Elle se met à danser, la blonde enfant, ignorant que la mort est si près d'elle. Pourquoi donc porte-t-elle si souvent ce bouquet à ses lèvres? C'est qu'elle croit y respirer l'amour de celui qu'elle aime, et non pas le poison mortel qu'une main jalouse y a caché. Hélas! le poison circule déjà dans ses veines; son pied léger ne sent plus le sol qu'il foule, sur son œil s'étend un voile; elle tombe, elle est morte; pleurons-la! Non, cependant; car la voici qui revient dans notre monde, pauvre ombre amoureuse d'un vivant! Elle glisse dans l'air comme une nuée flottante, à travers le feuillage frémissant du saule, sur l'herbe verte ou sur l'étincelante surface des lacs et des fleuves; cherchant partout celui dont elle a emporté l'image dans un coin de son blanc linceul. Elle le trouve enfin, après bien des balancements mélancoliques entre le ciel et la terre; mais à quoi bon! Des bras de chair peuvent-ils embrasser une ombre? Heureusement la Providence intervient, bonne mère! et l'union des deux amants se réalise bientôt dans un monde meilleur.

Le pas que danse en commençant mademoiselle Taglioni au premier acte, s'appelle le pas du bouquet. Vous devinez quel en peut être le caractère, d'après la situation que je viens de vous signaler. Ce n'est pas encore l'ombre dansante, ce n'est pas encore la vision mystérieuse qui laissera son lumineux sillon dans l'espace, tout-à-l'heure, comme un rayon du soleil; non, c'est la fiancée modeste et rougissante, dont le front s'épanouit, dont l'œil pétille d'une pudique ivresse, dont l'innocente poitrine se soulève sur un cœur palpitant. Dans les nobles attitudes de cette jeune fille, ne lisez-vous pas qu'elle aime? dans ces bonds étourdissants, qu'elle est heureuse comme l'oiseau qui chante sur le buisson fleuri? Oui; mais quelque chose en elle ne vous apprend-il pas aussi que sa dernière heure est proche? Voyez! par intervalles sa taille s'incline douloureusement, effet d'une soudaine défaillance; on dirait une rose de mai à peine éclose dont une bise froide courbe la belle tige sans pitié. Quoi! cela est-il bien vrai? La mort ne se laissera-t-elle pas fléchir par tant de charmes? La destinée sera-t-elle inexorable, et pourra-t-elle bien trancher une vie si pure et si limpide? Un ange de Dieu ne descendra-t-il pas pour sauver cette vierge pleine de grâces? Prières inutiles! vain espoir!

Mlle Taglioni s'est fait particulièrement applaudir dans ce pas du bouquet, les excellentes qualités dont elle a déjà si souvent fait preuve ailleurs, et qui semblent néanmoins toujours nouvelles, chaque fois qu'elle les montre; je veux dire

la noblesse du port, l'élégance des mouvements, l'aisance aux moments les plus difficiles, la décence enivrante de la pantomime, la netteté générale et perpétuellement irréprochable de l'exécution.

» Mais, où elle a été plus que jamais incomparable, où elle s'est surpassée elle-même, où elle est arrivée à toutes les hauteurs d'une création qu'on peut appeler à bon droit surnaturelle, c'est dans le pas du second acte; un pas qu'elle danse sur des fleurs. Je vous prie de prendre mon mot au pied de la lettre. Vous savez ce beau jardin dont je vous énumérais plus haut les délices; eh bien! c'est dans ce jardin que Mlle Taglioni, dégagée de la forme terrestre, vient se livrer à ses doux ébats. J'ignore de quelle matière sont les fleurs que la scène représente; ce que je sais bien, c'est que l'illusion est complète, et qu'on voit positivement la divine danseuse courir sur des camélias, sur des lys, sur des jonquilles que son passage ne fait pas même frissonner. Vous vous rappelez Mlle Taglioni dans la *Fille du Danube* et dans la *Sylphide;* comme tout le monde, vous pensiez alors, en la voyant, que le corps humain ne pouvait arriver à une légèreté plus grande; le miracle que vous déclariez impossible, Mlle Taglioni l'a pourtant accompli. Ce n'est plus une nymphe, ce n'est plus une Sylphide qui danse; c'est une ombre véritable, c'est une âme! et la blanche plume tombée du col du cygne, emportée au loin par le vent qui la berce, ne serait ici qu'une faible comparaison. Rien de tout ce qui touche le moins du monde à la réalité ne saurait donner idée de la merveille, vous dis-je! Figurez-vous donc, si vous le pouvez, une vaporeuse créature, qui, s'éloignant lentement de la scène où elle s'est balancée long-temps sans toucher terre, finit par s'évanouir à l'horizon, comme une apparition céleste, en dansant sur l'eau! Assister à pareil spectacle, c'est faire un rêve. Avez-vous remarqué quelquefois, par une nuit claire et calme, ces longs fils d'or qui vont et viennent sur la cime des arbres qui se jouent capricieusement, rapides et impalpables, sur le front obscur de quelque église muette; telle est la juste image de la danse immatérielle inventée par Mlle Taglioni. Je ne vous dis rien du pas de trois, que Mlle Taglioni danse au dernier acte, et pendant lequel elle demeure insaisissable pour son amant, aux yeux de qui seul elle est visible; ce pas est conçu tout naturellement, dans les mêmes données que le pas qui précède. Il vous suffit de savoir que Mlle Taglioni le danse avec la même perfection.

» La musique du nouveau ballet, qu'a écrite M. Maurer, chef d'orchestre du Théâtre-Français de Saint-Pétersbourg, se recommande par l'absence complète de toute prétention, c'est-à-dire par une simplicité agréable, en même temps que par le respect des convenances mimiques et des situations. M. Maurer, ceci vaut bien qu'on l'en félicite, s'est abstenu de toute réminiscence, proche ou lointaine; pour une danse toute nouvelle, il s'est efforcé de trouver des mélodies originales, et il a très suffisamment réussi. On remarque un grand sentiment de la musique, et une science positive de ses ressources, dans les principales parties de l'œuvre de M. Maurer. L'auteur des décors, M. Roller, mérite également de très sincères éloges. Les sept décorations différentes dont je vous ai parlé révèlent, chez M. Roller, une connaissance approfondie et raisonnée des lois et des effets de la perspective, une adresse pratique extraordinaire et beaucoup de goût. Et comme il faut être juste pour tout le monde, et n'oublier personne, autant que possible, j'ajouterai que les chœurs se sont également acquittés de leur tâche avec intelligence et ensemble, et qu'ils ont contribué pour leur part, par conséquent, à l'éclat de cette brillante représentation.

» Avec tant et de si rares éléments, je vous laisse à penser, Monsieur, si le succès de *l'Ombre* a dû être immense. Ainsi a-t-il été. Pour mon compte, j'avoue que c'est la plus belle solennité dramatique à laquelle j'ai assisté de ma vie. En songeant qu'il ne s'agissait pas seulement, le 4 décembre, d'une première représentation, mais encore d'une représentation au bénéfice de Mlle Taglioni, vous imaginerez facilement quelle foule le ballet de *l'Ombre* avait attiré au Théâtre-Impérial. La salle était comble. Toute l'aristocratie de Saint-Pétersbourg s'était donné rendez-vous, ce soir-là, pour applaudir la grande artiste, enfant gâté de l'Europe. L'impératrice elle-même, qui, retenue dans ses appartements par une maladie au sujet de laquelle on concevait d'abord des craintes graves, n'était pas venue au théâtre de l'hiver; l'impératrice avait voulu compléter par sa présence le triomphe de sa danseuse favorite, et plusieurs fois elle a donné le signal des applaudissements. L'enthousiasme qu'ont excité les trois grands pas de Mlle Taglioni, et particulièrement le pas du second acte, si j'entreprenais de vous le décrire, vous me taxeriez d'exagération. Je me contente de vous dire qu'il n'est pas resté, dans les loges, un seul des bouquets que tant de blanches mains avaient apportés. Durant le cours de la représentation, Mlle Taglioni a été rappelée dix fois sur la scène pour écouter les bravos de la salle entière, et M. Taglioni quatre fois.

» Le lendemain, l'empereur, comme témoignage de sa satisfaction personnelle, a envoyé à M. Taglioni une très belle bague, et une magnifique parure en diamants et en turquoises à Mlle Taglioni. C'est là une manière d'applaudir qui en vaut bien une autre! »

M. ÉDOUARD FÉTIS nous prie d'annoncer que, malgré ses réclamations réitérées, MM. ESCUDIER continuent à faire imprimer son nom parmi les collaborateurs de leur feuille, à laquelle il reste dorénavant tout-à-fait étranger; ses travaux ainsi que ceux de son père, le savant directeur du Conservatoire de Bruxelles, étant exclusivement destinés à la Revue et Gazette musicale.

Nouvelles.

*** L'Opéra vient d'inaugurer le carnaval avec tout l'éclat et toute la gaieté possible. On a résolu un grand problème : le bal masqué a reparu dans son pays natal, non plus comme autrefois grave et cérémonieux, mais joyeux et folâtre, et pourtant toujours élégant, toujours de bonne compagnie. Musard et son orchestre se sont surpassés : les décorations de la salle ont été jugées merveilleuses, et celles du foyer du meilleur goût. On a surtout approuvé les deux divans établis à chaque extrémité de ce vaste promenoir. Dès le premier jour, la foule s'est portée à l'Opéra, et la recette s'est élevée très haut. La vogue de ces fêtes nocturnes est décidée.

*** Dimanche, à l'Opéra, représentation extraordinaire. On donnera *la Juive*, chantée par Duprez, madame Dorus-Gras, madame Nathan-Treilhet, et M. Alizard, qui s'est essayé avec beaucoup de talent dans le rôle du cardinal Brogni.

*** Aujourd'hui, au Théâtre-Italien, *la Cenerentola*, chantée par mademoiselle Pauline Garcia et MM. Rubini, Lablache et Tamburini.

*** Le théâtre de la Renaissance continue à faire de bonnes recettes avec *la Chaste Suzanne*.

*** Dimanche, à la Renaissance, aura lieu le second bal masqué.

*** Le tribunal de première instance avait condamné Paganini à

20,000 fr. de dommages-intérêts pour inexécution du traité par lequel il s'était engagé donner un certain nombre de concerts au Casino auquel on avait donné son nom. Mais aujourd'hui, sur l'appel des créanciers des entrepreneurs du Casino, la cour royale, ajoutant à la condamnation prononcée par les premiers juges, a élevé à 50,000 fr. le chiffre des dommages-intérêts que paiera Paganini, et a fixé à 10 ans la durée de la contrainte par corps.

*** L'année 1839 a fourni au théâtre 295 nouveautés ainsi réparties : Académie royale de musique, 5; Théâtre-Français, 9; Opéra-Comique, 10; Théâtre-Italien, 2; Renaissance, 28; Vaudeville, 24; Variétés, 21; Gymnase, 18; Palais-Royal, 24; Gaieté, 22; Ambigu-Comique, 18; Porte-Saint-Martin, 11; Cirque-Olympique, 5; Saint-Antoine, 45; Folies, 18; Panthéon, 28; Comte, 7. Chaque théâtre a eu ses pièces à succès; nous citerons à la Comédie-Française, Mlle de Belle-Isle; à l'Opéra-Comique, la Reine d'un Jour; à la Renaissance, Lucie de Lammermoor, le Fils de la Folle, le Proscrit et la Chaste Suzanne; au Vaudeville, le Plastron, Passé minuit, la Rose Jaune, Amandine, l'Article 960 et la Première ride; au Gymnase, Clémence; au Palais-Royal, Lekain à Draguignan, Richelieu; à la Gaieté, le Massacre des Innocents; à l'Ambigu-Comique, le Naufrage de la Méduse; Porte-Saint-Martin, le Manoir de Montlouviers, les animaux de Van Amburg; au Cirque, les Pillules et les animaux de Carter. 22 compositeurs et 222 auteurs ont eu les honneurs de la représentation. Les plus féconds de ces auteurs sont : MM. Scribe, Laurencin et Desvergers (chacun d'eux compte neuf pièces); après eux viennent MM. Bayard, Paul Duport et Théolon, pour 8; Anicet, Carmouche, Courcy, Saint-Georges et Dupeuty, pour 7; Ancelot et Sauvage, pour 6; Dumanoir, Cogniard, Vanderburg, Paul de Kock, Antier, Ferdinaud Laloue, Aug. Lefranc et Berruyer, pour 5; Rougemont, Decourt, Lauzanne, Dartois (Armand), A. Monnier, Dumersan, Comberousse, Duveyrier, Fournier, Paul Foucher, Halevy, Tournemine, etc., pour 4; nous ne comptons pas ceux qui sont restés au-dessous de ce chiffre.

*** M. Masset, qu'on connaît déjà comme un brillant chanteur, possède aussi comme compositeur, une renommée aussi grande que bien justifiée. Il vient de publier un album remarquable, dans lequel on trouve entre autres romances : *Aimer seule*, *Pourquoi partir? Quand le roi passe*, chansonnette, et *Souvenir d'enfance*, nocturne.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon*, 10 *décembre*.— *La Belle au bois dormant* a obtenu cette fois plus de succès qu'à la première représentation. C'est maintenant un ballet charmant, plein de mouvement et de variété. Les pas intercallés dans ce ballet lui donnent une nouvelle vie, et nous montrent entre autres madame Siran, *taglionisant* le mieux du monde.

*** *Marseille*, 25 *décembre*.— La saison musicale a été ouverte cette année par le concert annuel de M. Gustave Bénédit.

*** *Rouen*, 29 *décembre*. — Théâtre des Arts. — *Lucie de Lammermoor*. — La première représentation de cet opéra a eu lieu hier en présence d'une chambrée des plus complètes. L'espérance du public n'a pas été deçue, et on n'a vraiment pas perdu pour attendre. Tous les soins désirables ont été apportés, tant pour la mise en scène que pour la franche exécution de ce bel ouvrage. — La réussite a été complète. — Chacun de nos artistes a concouru au brillant succès de *Lucie de Lammermoor*. Madame Lavry a vocalisé avec beaucoup de talent. Les chœurs aussi ont mérité une part des applaudissements publics. — Nous pouvons prédire à l'administration théâtrale de belles recettes avec cet opéra dont les beautés musicales ont été comprises.

*** *Toulouse*. — On écrit de cette ville qu'une jeune personne âgée de 14 ans, qui se prétend élève de Baillot pour le violon, a fait annoncer des concerts dans cette ville.

*** *Bordeaux*, 3 *janvier*. — *Lucie de Lammermoor*, traduite en français, n'a pas réussi dans notre ville.

Nous attendons un concert que doit offrir mademoiselle Caremoli.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 3 *janvier* 1840.— (Correspondance particulière). — Un journal français a annoncé que Bénédict travaillait à un opéra pour la Renaissance. L'ouvrage dont il est question a été composé il y a plus d'un an pour Drury-Lane, d'où le compositeur l'a retiré pour divers motifs, et où il n'a jamais été représenté. Le libretto français sera écrit sur une donnée tout-à-fait différente de celle du libretto anglais.

Balfe arrive d'Irlande avec madame Balfe, miss Romer et Thalberg. Tous quatre y ont obtenu un grand succès. Balfe part demain pour l'Écosse, où plusieurs de ses opéras seront représentés. Il y sera accompagné par sa femme et par Thalberg. Madame Balfe doit jouer *la Somnambule*. Ils seront de retour au mois de février et repartiront pour Dublin, où les appelle un nouvel engagement. Miss Collett, joli contralto et charmante actrice de Drury-Lane, doit être aussi du voyage

*** *Madrid*, 29 *décembre*. (Correspondance particulière.) — Il va paraître ici, à partir du 1er janvier, sous le titre de *El Album musical*, un journal de musique qui publiera tous les quinze jours un morceau de musique et un dessin, indépendamment des articles critiques et des nouvelles musicales. Le premier numéro contiendra un morceau d'Iradier, ce jeune compositeur dont je vous ai parlé, et un dessin de Villamil, le peintre le plus original de ce pays-ci.

Vous saurez que votre article sur la musique espagnole a eu le plus grand succès ici. Le *Correo nacional* du 3 novembre, la *Gaceta de Madrid*, etc., l'ont traduit en entier avec le préambule le plus flatteur. Le *Courrier de Bordeaux* l'avait déjà inséré dans le courant de septembre.

Nos nouvelles musicales sont : deux opéras de Basili et de Carnicer, mais opéras italiens et composés sur des paroles italiennes qui contiennent, d'ailleurs, de jolies choses; un air espagnol d'Iradier, le *Jaque*, que je vous enverrai. Il est plein d'originalité et obtient un grand succès à Madrid. L'auteur l'a dédié à la comtesse de Campo Alange, dans le salon de laquelle on fait souvent d'excellente musique, grâce à la maîtresse de la maison, à Puig et à Iradier lui-même. Enfin, nous avons l'arrivée de mademoiselle Incarnacion Camarasas, qui passe pour avoir une des plus belles voix de l'Europe, et que je n'ai pas encore entendue.

*** *Alexandrie* (Égypte).— Une école de danse vient d'être ouverte ici par un ancien artiste de l'Académie royale de musique, nommé Alexandre. Une centaine d'élèves des deux sexes se sont déjà fait inscrire. Peut-être en ce moment étudient-ils *la Cachucha* et le pas *el Jaleo de Xérès*.

*** *Schaffouse*, 25 décembre. — Nous avons ici une société musicale qui se compose seulement d'amateurs. Le président est M. Ferdinand de Wallkirch, qui joue fort bien le violon, et se donne beaucoup de peine pour faire faire quelques progrès. M. Standt, de Munich, est le chef d'orchestre. La société se compose de huit violons, deux altos, un violoncelle, et une contrebasse, deux clarinettes, deux flûtes, sans hautbois ni basson. Le chant est représenté par quelques autres amateurs hommes et femmes qui chantent des solos, car on n'exécute pas de chœurs. L'orgueil aristocratique des dames de la ville ne leur permet point de se joindre aux exécutants, quoique dans les pays allemands voisins les femmes et les filles des personnages les plus distingués se mettent au nombre des choristes. Du reste, les belles voix ne manquent pas ici. La Société musicale se réunit une fois par semaine pendant l'hiver seulement, et donne quatre à six concerts d'abonnement. On y exécute de petites ouvertures, et parfois, mais rarement, des fragments de symphonie d'Haydn. M. Standt joue dans chaque concert un ou deux solos de violon, et une jeune personne, mademoiselle de Wollkirch, fait entendre quelquefois des morceaux de piano où elle fait preuve d'un talent fort remarquable.

Le Directeur, A. SPECHT.

ANNONCES.

VENTE AUX ENCHÈRES

APRÈS LE DÉCÈS D'ADOLPHE NOURRIT,

Aux Batignolles, près Paris, Grande rue, 21;

Le dimanche 12 janvier 1840, à une heure,

D'une belle et nombreuse collection de musique vocale et instrumentale, albums et partitions de musique ancienne et moderne, et notamment de nos meilleurs opéras.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 4.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	58 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 12 janvier 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique :
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Mœurs dramatiques; par JUNIE ***. — *Biographie.* Nicolo Isouard; par FÉTIS père. — Décentralisation musicale; par H. BLANCHARD. — Des sons harmoniques. — Nouvelles. — Annonces.

MŒURS DRAMATIQUES.

LETTRES D'UNE ACTRICE

SUR

L'INTÉRIEUR DES COULISSES ET LES FOYERS D'ACTEURS.

A MADAME LA DUCHESSE DE ***.

(Première lettre.)

Quelle bizarre destinée que la nôtre, ma chère Anaïs, et quelle puissance de souvenir a dans la vie, ponr deux cœurs aimants de femmes, ce titre de camarade de pension! Les hommes font grand bruit de leur amitié de collége: cela ne s'oublie jamais, à ce qu'ils disent; je doute fort cependant que leurs attachements d'enfance soient aussi doux, aussi intimes que les nôtres; que leur imagination devance le temps et colore l'avenir de rêves aussi brillants que ceux de deux jeunes folles comme nous l'étions. Ces jolis châteaux en Espagne se sont réalisés en partie, du moins pour l'une de nous.

Mais est-ce étonnant, ravissant, renversant! Toi, grande dame, duchesse, m'écrire la première avec amitié, avec abandon, avec notre intimité d'autrefois!... il est vrai que peut-être tu t'ennuies et que je ne dois ta charmante lettre qu'à un caprice, à un accès de curiosité... n'importe, j'en ai tant moi-même (de caprices et de curiosité) que je puis bien en pardonner un peu à ma plus ancienne et meilleure amie.

Il me semble que je vois, que j'éprouve encore, ma chère Anaïs, la joie, le délire où nous jeta la nouvelle qu'on allait nous retirer tout-à-fait de notre pensionnat situé dans cette vieille rue du Temple si arriérée pour tout, et dont l'aspect était si triste malgré les quelques arbres en forme d'allée, et la pelouse en gazon jaune, garnie de quelques marguerites étiolées, qui décoraient une espèce de jardin encaissé par quatre grandes murailles. Avec quel bonheur ne lançâmes-nous pas par la fenêtre, dans ce jardin, nos modèles de dessin, nos livres si usés de géographie, d'histoire, les méthodes de musique, les études de Kalkbrenner, les variations de Herz et autres, et tous ces instruments de notre supplice intellectuel de tous les jours! Il y avait bien là matière à forte pénitence; mais nous partions, les oiseaux s'envolaient de leur vilaine cage, et MADAME — te souviens-tu avec quel respect mêlé de crainte nous prononcions ce mot? — et MADAME eut le bon esprit de fermer les yeux sur cette folie de jeunes filles et de nous laisser un doux souvenir de son indulgence. Nous partîmes enfin! et puis nous nous séparâmes, et puis nous ne nous revîmes plus.

Toi, fille d'un riche marchand de rubans de la rue Saint-Denis, tu devais t'établir, selon toutes les probabilités et

malgré nos rêves dorés de jeunes filles, avec un bon gros négociant, et mener une vie exempte de trouble et d'ambition.

Quant à moi, c'était tout différent. Fille d'un ancien général, d'un baron de l'empire, je me voyais en perspective comtesse ou marquise, mariée à un homme dont on fait les diplomates ou les ministres. Eh bien, rien de tout cela n'est arrivé. Toi d'abord, pour commencer, tu tombes malade; les médecins conseillent les eaux des Pyrénées; on t'y conduit; un grand seigneur, qui voyageait dans ce beau pays, te voit, devient amoureux, fou de toi, ce qui n'est pas surprenant, et te fait duchesse. De mon côté, les choses ne se passent pas ainsi. Mon père, suivant la manie du temps où nous sommes, se fait industriel, et meurt de chagrin par suite de mauvaises affaires, en me laissant en ce monde orpheline et sans fortune. Il fallait songer à l'avenir. Je ne me décourageai point. La passion des arts m'avait toujours animée, comme tu sais; elle me poussa dans la carrière du théâtre, carrière de prestiges, de gloire et d'émotions sans cesse renaissantes, profession plus calomniée que d'autres, parce qu'elle vous met en vue de tous et qu'elle excite l'envie et la curiosité de tous.

Dans l'indépendance que me firent bientôt le sort et mon nouvel état, je n'aurais point cherché à me mettre en relation avec toi, sachant ta brillante position dans le monde, et connaissant le préjugé qui existe toujours contre les comédiens, grâce à eux qui ne font rien pour le détruire; mais voilà qu'apprenant que je suis au théâtre, tu m'écris d'une grâce charmante; tu veux que, comme par le passé, je te confie mes peines et mes plaisirs; que je te fasse connaître les mœurs et les habitudes de la société dont je fais partie, et qui est si différente de celle que tu vois habituellement. Je consens volontiers à te faire cette peinture. Le tableau vrai, vif et animé de la vie des comédiens a toujours été et sera toujours d'un intérêt piquant. Personne ne peut les peindre avec plus d'impartialité, d'indulgence et de vérité que moi, car mes essais en différents genres m'ont donné accès dans tous les théâtres de Paris. Ce sera d'ailleurs un excellent exercice préalable pour écrire mes mémoires sur l'art dramatique, qu'un libraire à la mode me demande; qui seraient lus partout avec avidité, m'assure-t-il, et sans doute en mille autres lieux, ainsi que le dit le fameux Fontanarose du *Philtre*, et, par imitation, *il gran' dottore Dulcamara de l'Elisir d'amore*.

Comme le théâtre intéresse tout le monde, qu'il touche à toutes les classes de la société, excepté à celle des hommes de la religion, avec qui cependant les comédiens ont plus d'un point de ressemblance; comme il se passe là des drames intimes en dehors de ceux qui se jouent et se chantent devant le public, que les passions réelles y sont plus quintessenciées sans y être moins profondes que dans la société, car le théâtre est le dernier degré, c'est-à-dire le plus haut point de la civilisation moderne; comme je serai peut-être amenée quelquefois à des révélations curieuses, étranges, je me vois obligée, pour te parler plus librement de toutes ces choses, de prendre un autre nom que le mien, quoiqu'un rédacteur de la *Gazette musicale* ait lancé dernièrement un manifeste contre les pseudonymes. J'adopte donc le nom doux et mélodieux d'une jeune princesse à qui j'ai servi plusieurs fois d'interprète dans *Britannicus*, le nom de la candide Junie, qui excitait autrefois, à la Comédie-Française, m'a-t on dit, un rire insolemment ironique dans le parterre lorsqu'elle disait au farouche Néron, par l'organe de la jolie et spirituelle Bourgoing :

Seigneur, j'irai remplir le nombre des vestales....

et que Néron lui répondait :

L'entreprise, Madame, est étrange et soudaine.

Que mes lettres soient recherchées avec autant d'empressement, soient lues avec autant d'avidité que celles d'un de mes prédécesseurs en pseudonymie qui parurent vers le milieu du dernier siècle, sur les affaires du temps en Angleterre, et Junie n'aura rien à envier à son frère Junius.

Voyons, chère amie, dans quel foyer veux-tu pénétrer? Petit diable couleur de rose ou nouvel Asmodée, enlèverai-je, par la puissance de mon art, comme le diable *Cojuelo*, de don Luis Velez Guevara, assez bien imité par Le Sage, la toiture du théâtre de madame Saqui dirigé par M. Dorsay, ou celle de la noble Académie royale de musique?...

Toutes réflexions faites, je commencerai par l'Opéra, d'abord parce que c'est un théâtre lyrique, qui devint tour à tour national, impérial, royal, industriel et ministériel : à tout seigneur tout honneur; et puis c'est là que j'ai fait mes premières armes en qualité de coryphée;

Nourrie *en* ce sérail, j'en connais les *détours*

Tu vas me ranger dans les bas-bleus, dans les femmes savantes avec mes citations; mais la preuve que je ne suis pas une pédante, c'est que j'arrange à ma guise les vers de ce pauvre Racine, et que je lui fais faire des calembours. Si tu mets encore le nez dans les dictionnaires, comme nous le faisions autrefois, tu peux voir dans celui de l'Académie que si *détours* signifie *sinuosités*, on dit aussi, *les détours du cœur, les détours des passions*, pour dire, les replis secrets du cœur, les moyens cachés des passions. *Surprendre la vérité dans les détours du cœur, dans les détours que suivent les passions....* Oh! grâce! grâce! t'entends-je me dire ici Tu m'avais promis d'être piquante, de me raconter des drames de cœur d'un intérêt puissant... quand entres-tu en matière? — M'y voici :

L'Opéra n'est pas sans quelque ressemblance avec certaines combinaisons gouvernementales. Il a bien à peu près ses six ou sept ministres, qui administrent aussi... sous le bon plaisir de M. Aguado, marquis de Las Marismas, chef effectif et invisible du cabinet. Un remaniement de la *matière* directoriale, comme dirait l'illustre député du cinquième arrondissement de Paris, vient d'avoir lieu, et a donné une nouvelle face à l'avenir de l'Opéra. M. Édouard Monnais a été appelé à le titre de capacitaire en qualité de ministre de l'intérieur, comme M. Dufaure est entré, après coup, dans la composition du cabinet du 15 mai. M. Duponchel, le président de la commission, le secrétaire ou commissaire royal, les sommités de chaque partie, tels que le chef du chant, le chef d'orchestre, le machiniste, représentent, je ne dirai pas la bête à sept têtes de l'Apocalypse, mais les sept ministres qui poussent et font marcher la machine sans direction réelle : elle est montée et elle va, on ne sait trop comment ni pourquoi; peut-être parce que tout le monde s'en mêle un peu, et que beaucoup de personnes ont intérêt qu'elle aille, même celles qui n'en vivent pas; mais elles y trouvent leurs plaisirs.

Depuis la révolution de juillet, et surtout après le règne moral de M. Sosthène de Larochefoucauld, l'Opéra est devenu une sorte de parc aux cerfs constitutionnel où notre jeune aristocratie fait ses premières armes pour arriver aux emplois. M. Duponchel a voulu vainement s'affranchir de quelques Louis XV au petit pied; ils lui ont fait observer qu'il siérait peu à un amateur des Dubarry comme lui de vouloir faire reprendre à l'Opéra son titre d'Académie morale de danse et de musique; il a entendu raison, et tout est aussitôt rentré dans l'ordre accoutumé, si l'on peut appeler ça l'ordre.

Tu ne peux te faire une idée, ma chère Anaïs, dans ta société guindée, du mouvement, du brouhaha, du tohubohu de l'intérieur d'un théâtre tel que celui de l'Opéra. C'est un vaste bazar, une exhibition continuelle de tous les

sentiments du cœur et des avantages physiques des deux sexes, mais plus particulièrement du nôtre. Je me souviens d'y avoir entendu un jeune diplomate en expectative, représentant maintenant en Perse les intérêts commerciaux de la France, et qui était alors intéressé commercialement aussi dans l'exploitation de l'Opéra, engager l'auteur du traité de la Tafna à former une douce liaison avec une de ces dames du ballet qu'il lui présentait, en lui disant que ça ne lui coûterait qu'une quinzaine de mille francs par an. — Quinze mille francs! s'écria le général effrayé comme le baron de la Dandinière dans l'opéra des *Prétendus* : — Eh! mais, c'est le produit net de ma terre!

Eh bien! mon cher, on la vendra
Pour avoir femme à l'Opéra.

Bien que, depuis, l'amélioration des chemins vicinaux du département de la Dordogne ait dû doubler le revenu de la terre du général, on ne l'a point revu dans les coulisses de l'Académie royale de musique.

Ne va pas croire, ma chère amie, que toutes les affaires de cœur, que tous les sentiments se traitent aussi cavalièrement à l'Opéra. Plus d'une de ces dames trouvent le bonheur dans une conduite régulière, telles que mesdames Dorus-Gras, Nathan, Dupont, etc.; *il en est jusqu'à*... non, je dois m'interdire cette impertinente citation, ne fût-ce que par esprit de corps. Au reste, ces dames expient leur fidélité conjugale, leur félicité exceptionnelle, par des tracasseries théâtrales. On est prodigue d'ironie à leur égard dans l'intérieur, et parcimonieux d'applaudissements à l'extérieur lorsqu'elles les méritent. On ne peut leur pardonner de ne pas se croire tombées dans le domaine public parce qu'elles font partie de l'Académie royale de musique : il est de ces gens qui emploieraient volontiers l'ancienne dénomination de *filles d'Opéra*, dont l'aristocratie se servait au temps du bon plaisir, et qui voudraient faire revivre Sophie Arnould et mademoiselle La Guerre, la séduisante La Guerre faisant dire à chacun, voyant l'état dans lequel elle se présentait devant le public, que ce n'était point *Iphigénie en Aulide* qu'elle jouait, mais bien *Iphigénie en Champagne*. Les idées se sont modifiées et ont changé de direction depuis ce temps-là : au lieu de s'exalter pour Bacchus, c'est vers le dieu Plutus qu'elles se tournent. Il est tel premier sujet qui voit avec orgueil les lettres initiales de son nom gravées sur la vaisselle plate et mêlées aux armoiries d'un noble pair de France. Il n'est pas moins curieux d'entendre les mères des petites danseuses du *corps de ballet* raisonner *opérations* de bourse et cours de la rente sur lequel *opère* tel agent de change, ou tel *monsieur* qui s'intéresse au sort de leurs demoiselles. Ces bonnes mères, pleines de sollicitude pour l'avenir de leurs filles, cotent fort bien la rente à prime, ferme et fin de mois.

Pendant que tant de gens cherchent à assurer leur existence de si diverses manières à l'Opéra, ceux qui stationnent sur la scène ou dans les coulisses pendant les entre-actes, la jouent comme à la loterie, car vous pouvez vous vanter d'être né sous une heureuse étoile si les nombreux sujets du machiniste ne vous font pas tomber sur la tête *un nuage, une gloire ou un portant*. Ces messieurs se considèrent comme un régiment russe chargé de faire régner l'ordre dans Varsovie. A leurs cris, au tumulte qu'ils font, viennent se mêler les roulades des chanteurs et chanteuses; et si vous échappez à ce danger, vous courez risque de recevoir un coup de pied dans la figure s'il vous prend fantaisie de voir d'un peu près les pliés, les battements des danseuses, je ne dis pas des danseurs, car il n'y en a plus.

Tu as dû entendre parler dans le temps d'un fameux galop en cinq actes, intitulé *Gustave*, orné de beaux décors, de mille bougies et d'une assez triste musique à peu près oubliée. Ce galop mit en mouvement, non seulement toutes les jambes dansantes de l'Opéra, mais encore l'imagination de plusieurs dames de la haute société dont tu fais partie. Plus d'une comtesse et d'une marquise demandèrent à pénétrer dans les coulisses de l'Opéra à la faveur du domino protecteur de tous les plus étranges caprices qui puissent passer par des têtes féminines. On admit facilement, tu le penses bien, ce surcroît de figurantes distinguées qui conservèrent long-temps avec plaisir le souvenir de ces brillantes solennités dramatiques. Vois-tu les plus jolies femmes de la noblesse de France et de Navarre, et de la finance surtout, circulant autour du roi Gustave en bel habit de velours vert, et s'enivrant du prestige de ce carnaval des arts? Je tiens de ce pauvre Adolphe Nourrit, que, certes, on ne pouvait pas taxer de fatuité, que ce rôle, tout insignifiant qu'il fût, lui a valu de fréquentes déclarations d'amour... ou plutôt de caprices de grandes dames, comme il avait le bon esprit et la modestie de dire. Il avait pour moi une amitié de frère et une confiance sans bornes. Au sein de ce tumulte musical et chorégraphique, nous nous livrions quelquefois à des conversations intimes, pleines de charmes et même de gravité, car non seulement Adolphe Nourrit était un homme tout inspiré des beautés de l'art dramatique, mais il était convaincu aussi que cet art est d'une utilité sociale, et il avait presque fait partager ces idées à l'archevêque de Paris, M. de Quélen, qui vient de mourir. Nourrit fut mis en rapport avec ce prélat à l'époque où il s'occupait du rôle du protestant Raoul de Nangis dans *les Huguenots*. La popularité qu'il s'était acquise dans le personnage de Robert-le-Diable avait fait penser à l'homme d'église que la musique appuyant une idée sainte portait avec elle éloquence et conviction religieuse. Une grande pensée morale avait surgi du succès éclatant de *Robert-le-Diable*, et l'archevêque voyait que la haine contre le fanatisme pouvait se raviver par le spectacle animé, vrai, saisissant, du massacre des protestants par les catholiques le jour de la Saint-Barthélemy.

Comme je l'ai dit au commencement de cette lettre, le théâtre touche à toutes les classes de la société, excepté à la classe stationnaire des hommes de religion. Quoique M. de Quélen fût adroit, insinuant et persuasif, il avait cependant échoué dans plusieurs tentatives qu'il avait faites près de Talma mourant. Talma avait assisté à tant de drames politiques, religieux et populaires dans lesquels il avait joué lui-même son personnage réel sur la place publique ou, ce qui était la même chose, chez les Conventionnels, qu'il n'était pas facile de le circonvenir. Adolphe Nourrit artiste lyrique avec son âme impressionnable et d'un esprit, au reste, assez élevé que bien cultivé, voyait une belle et noble mission à remplir par le théâtre; mais il voulait traiter de puissance à puissance avec le prélat titré et mitré : les orgueils du théâtre sont aussi indomptables que ceux de l'église. Après la première communion de sa fille qui l'occupait alors, il rompit ses liaisons spirituelles et créa le rôle de Raoul qui lui valut plus d'un triomphe : et puis tu sais sa rivalité, son exil volontaire dans la belle Italie, qui l'a d'abord traité en enfant gâté, et qui l'a tué tout-à-coup par un de ces caprices barbares comme il en passe par la tête d'un despote ou du public, car c'est tout un.

Les gens à vues étroites et d'un esprit médiocre ont dit qu'Adolphe Nourrit est mort fou; il est mort tout simplement comme un grand artiste assassiné.

Mais que dis-tu de mes considérations, de mes déclamations rétrospectives et sociales? Tu dois me trouver folle ou ennuyeuse, peut-être même tous les deux; mais que veux-tu? il faut t'attendre à mes divagations. Tu penses bien que je te parlerai encore de l'Opéra, de ces coulisses

féeriques qui sont comme un caravanserail où stationnent des bayadères, lieux de propos galants, d'inépuisables aventures, et où il se débite un esprit leste et cavalier qui tranche avec celui des autres intérieurs des premiers théâtres de la capitale des arts.

Toute à toi, ton amie dévouée,

JUNIE.

Biographies.

NICOLO ISOUARD (1).

Ce compositeur dramatique, connu en France sous le nom de *Nicolo*, naquit à Malte en 1775 d'un père dont l'origine était française. Amené fort jeune à Paris par un commandeur de l'ordre, ami de sa famille, il y reçut une éducation libérale dans un pensionnat où étaient réunis beaucoup de jeunes gens qui se destinaient au génie militaire et maritime. Après avoir passé les examens nécessaires, il fut admis comme aspirant de marine ; mais bientôt la révolution éclata et fit évanouir les espérances du jeune Isouard, qui retourna à Malte en 1790. Son père, qui le destinait au commerce, le plaça d'abord à Malte, en qualité de commis d'une maison de banque ; mais entraîné vers une autre carrière par son penchant pour le musique, Nicolo n'était déjà plus préoccupé que du désir de devenir compositeur dramatique. Une vocation si décidée parut être l'indice du talent à un vieux maître de contre-point et d'accompagnement, nommé Michel-Ange Vella, qui le prit en affection et lui enseigna les éléments de l'harmonie et de l'art d'écrire. Azopardi, maître de chapelle des chevaliers de l'ordre de Malte, connu en France par un traité de composition traduit de l'italien par Framery, lui fit ensuite étudier la fugue, d'après les traditions de l'ancienne école d'Italie. Cependant les travaux du jeune musicien furent interrompus par la volonté de son père qui, pour lui faire oublier la musique, l'envoya à Palerme dans une maison de commerce. Malgré les occupations qui remplissaient presque toutes les journées d'Isouard, il trouva le moyen de continuer ses études d'accompagnement sous la direction d'Amendola, artiste d'un rare mérite qui forma son goût en lui faisant accompagner les meilleurs ouvrages de Léo, de Durante, et les duos et trios de Clari dont il connaissait bien le style. Plus tard, il se rendit à Naples et y fut employé chez des banquiers allemands ; mais, malgré la persistance de ses parents à le diriger vers le commerce, il continua de s'appliquer à la musique et termina ses études de composition sous la direction de Sala. Protégé par la princesse Belmonte, il obtint à la prière de cette dame que Guglielmi lui donnât des conseils sur le mécanisme de la coupe des morceaux de musique dramatique. Ce fut alors que, résistant au désir de sa famille, il prit la résolution d'abandonner le commerce et de se livrer à la culture de l'art qu'il avait étudié avec tant de persévérance. Il s'éloigna de Naples et se rendit à Florence, où il obtint un engagement pour écrire son premier opéra (*Avviso ai maritati*). Il est dit dans le *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810-1811) que cet ouvrage eut un succès éclatant ; mais on voit au contraire, dans les *Notizie teatrali pel anno* 1795, qu'il ne réussit pas. Il paraît même que cet échec fit chanceler un instant la résolution de Nicolo ; mais enfin il se décida à suivre la nouvelle carrière qu'il avait embrassée, et se rendit à Livourne, où il écrivit un *Artaresse* qui fut plus heureux. Ce succès lui procura la protection de M. de Rohan, grand-maître de l'ordre de Malte, qui le rappela dans sa patrie, l'honora de la croix de Saint-Donat, et le nomma organiste de la chapelle de Saint-Jean-de-Jérusalem, après la mort de Vincent Anfossi, frère du compositeur de ce nom. Plus tard il lui confia la place de maître de chapelle de l'ordre, que Nicolo remplit jusqu'à l'arrivée des Français dans l'île. A cette époque l'ordre ayant été supprimé, il se trouva sans emploi, et occupa ses loisirs en écrivant pour le théâtre qui s'était établi à Malte des opéras traduits du français, tels que *Renaud d'Ast*, *le Barbier de Séville*, *l'Impromptu de campagne*, *le Tonnelier*, *les Deux Avares*, et d'autres sur des *libretti* italiens, parmi lesquels on remarque *Ginevra di Scozia*, *il Barone d'Alba Chiara*, etc.

Après la capitulation de Malte, le général Vaubois, qui connaissait Isouard et lui montrait beaucoup de bienveillence, l'engagea à aller s'établir à Paris, et l'emmena comme son secrétaire. Arrivé en cette ville, il y trouva en Rodolphe Kreutzer un ami dévoué, qui l'aida de sa bourse et de son influence pour lui aplanir la route des succès, mais qui se plaignait plus tard de n'avoir point rencontré en lui les sentiments de reconnaissance qu'il aurait eu droit d'en attendre. Quoi qu'il en soit, Nicolo (c'est sous ce nom qu'il a donné tous ses ouvrages à Paris) ne tarda pas à se faire connaître, car l'année même où il arriva à Paris (1799) il fit représenter *le Tonnelier*, ancien opéra-comique français dont il avait refait la musique, et que Delrieu parodia sur de nouvelles paroles. Cet opéra ne réussit pas, parce que les Français, fort attachés à leurs anciennes admirations, malgré leur apparente légèreté, ont toujours mal accueilli les essais de ce genre. *Le Tonnelier* fut suivi de *la Statue*, *ou la Femme avare*, operette en un acte dont le sort ne fut pas plus heureux. Dans le même temps Nicolo écrivit aussi quelques morceaux pour *le Baiser et la quittance*, opéra-comique écrit en société avec Méhul, Kreutzer et Boïeldieu. Il fit aussi en 1800, avec Kreutzer, un operette intitulé *le Petit page, ou la Prison d'État*, et pour l'Opéra, *Flaminius à Corinthe*, en 1801. Une cantate lui fut demandée dans le même temps, à l'occasion de la paix d'Amiens : on l'exécuta à l'Opéra-Comique. La traduction de son opéra italien *l'Improvisata in Campagna* suivit immédiatement cette cantate. Le succès en fut médiocre. Jusque-là le talent de Nicolo avait fait peu de sensation à Paris ; mais *Michel-Ange*, représenté en 1802, *les Confidences* et *le Médecin turc*, en 1803, *Léonce ou le Fils adoptif*, et surtout *l'Intrigue aux fenêtres*, en 1805, le placèrent au rang des compositeurs dont les ouvrages étaient le mieux accueillis. Les circonstances le secondèrent dès lors pour lui donner à l'Opéra-Comique plus d'influence que n'en avaient les autres artistes de cette époque. Cherubini n'avait rien donné à ce théâtre depuis *les Deux Journées ;* Méhul, malgré son beau talent, n'était pas toujours heureux, et avait quelquefois des moments de découragement pendant lesquels il n'écrivait pas ; Boïeldieu était en Russie ; Kreutzer écrivait particulièrement alors pour le Grand-Opéra ; en sorte que M. Berton était à peu près le seul concurrent très actif qu'il rencontrait sur la scène. Ses liaisons avec Hofmann, et surtout avec M. Etienne, sa docilité à suivre les avis des poëtes d'opéra, qui alors exerçaient une grande autorité aux théâtres lyriques, lui donnèrent une puissante influence à l'Opéra-Comique, et le rendirent long-temps redoutable aux jeunes musiciens qui essayaient de s'y faire connaître. D'ailleurs, passant une partie de sa vie dans l'intérieur du théâtre, au milieu des acteurs et des auteurs, il savait attirer à lui les meilleurs ouvrages pour les mettre en musique, et les faisait jouer par les artistes les plus renommés de cette époque. Son activité ne se ralentissait jamais : elle était si grande

(1) Extrait de la *Biographie universelle des musiciens*, par Fétis.

que depuis 1805 jusqu'en 1811, c'est-à-dire dans l'espace de six ans, il fit succéder quatorze opéras à ceux qui ont été cités précédemment. Il est vrai que tant de rapidité mise dans son travail nuisait beaucoup à la qualité de ses productions, et y laissait apercevoir d'impardonnables négligences contre lesquelles les artistes s'élevaient avec amertume, mais qui étaient admises par le mauvais goût musical et l'ignorance des habitués du théâtre. A cette époque, l'intérêt des pièces faisait le succès des opéras en France, et la musique n'était qu'un accessoire pour la plupart des spectateurs.

En 1811, Boïeldieu revint de Pétersbourg à Paris, et son retour changea la situation de Nicolo en lui opposant un rival, aussi redoutable par le talent que par l'habileté à se saisir de tous les avantages qui pouvaient assurer ses succès. D'ailleurs, *Zoraïme et Zulnar*, *Beniowsky*, *le Calife de Bagdad*, et *Ma tante Aurore*, restés à la scène depuis dix ans et toujours entendus avec plaisir, avaient rendu cher au public le nom de Boïeldieu. Les deux rivaux furent bientôt ennemis irréconciliables; il ne pouvait guère en être autrement, car tous deux avaient des amis et des partisans exclusifs qui les excitaient l'un contre l'autre, et des intrigues de tout genre se croisaient incessamment pour assurer leurs succès, ou pour nuire à ceux de leur compétiteur. Bien qu'Isouard considérât le retour de Boïeldieu comme un fâcheux événement pour lui, il est certain que c'est à cette circonstance qu'il dut le caractère plus élevé que prit dès lors son talent. *Joconde* et *Jeannot et Colin* furent les fruits de sa rivalité avec cet agréable compositeur, et l'on ne peut nier que ce ne soient ses meilleurs ouvrages. Ce ne furent pourtant pas ceux qui obtinrent d'abord le plus de vogue : *Cendrillon*, qui n'a jamais été considérée par les connaisseurs que comme une de ses plus faibles productions, a eu un succès bien plus vif, bien plus décidé; succès qu'on pourrait appeler *extravagant*, et dont il n'y avait point eu jusque-là d'exemple à l'Opéra-Comique.

Livré tout-à-coup à des goûts de plaisir qui n'avaient eu que peu d'attraits pour lui pendant la plus grande partie de sa vie, Nicolo ralentit son activité productive pendant ses dernières années. Des excès ruinèrent sa santé, et le conduisirent rapidement au tombeau. Il mourut à Paris le 25 mars 1818, usé avant le temps, dans sa quarante-deuxième année, laissant inachevée sa partition d'*Aladin, ou la Lampe merveilleuse*. La nomination de Boïeldieu à l'Institut de France, en remplacement de Méhul, fut un des plus vifs chagrins de la fin de sa vie : car il s'était porté pour son compétiteur à cette place. En 1814, après la restauration, il avait repris sa croix de Saint-Donat, que beaucoup de personnes prirent pour l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem; mais outre qu'il n'était point chevalier de celui-ci, il n'aurait pu en porter la décoration, car il était marié.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

DÉCENTRALISATION MUSICALE.

ENSEIGNEMENT ET CONCERT GROTESQUES A BORDEAUX.

M. Guizot, que nous aimons mieux comme homme d'art que comme homme gouvernemental, est le premier qui se soit avisé de fédéraliser la science. On lui doit la diffusion — ce mot pris dans sa bonne acception — des lumières historiques et autres en France, par les congrès scientifiques qu'il a institués. Il est fâcheux que sa roideur puritaine, sa sécheresse calviniste l'ait empêché de voir, de sentir, lorsqu'il était au pouvoir, tout ce qu'il y a d'amélioration sociale, de civilisateur dans la propagation de l'art musical. Cette propagation s'accomplit d'elle-même et comme par un instinct secret de notre société fatiguée, éprouvant le besoin de se reposer par de douces sensations des acerbes controverses de la politique, mais aussi, comme toutes les émancipations qui se font par caprice, par secousses irrégulières, et dont il semblerait qu'on se plaît à retenir l'essor.

L'art musical est loin, même à Paris, d'être ce qu'il doit devenir par la suite, et d'occuper le rang qui lui est dû. Ce serait chose curieuse que de rechercher pourquoi tous les artistes de l'Europe tiennent à l'opinion de Paris, et comment il se fait qu'en réalité toute réputation musicale doit et vient se faire sanctionner ici. Dussé-je me faire taxer de cette outrecuidance qui distinguait le Gascon Scudéry, et qui ne caractérise pas moins un critique toulousain dont le nom finit en gnac, il est certain qu'à l'exception de quatre ou cinq critiques dont je crois faire partie, et un noyau de huit ou dix compositeurs qui n'écrivent pas et n'osent manifester tout haut leur opinion, les jugements en musique, dans notre capitale des arts, sont formulés par des diseurs de lieux communs littéraires qui conviennent assez, au reste, à la masse des lecteurs français, fort peu capables de saisir à l'audition les beautés d'un ouvrage musical. Certainement, une mélodie gracieuse, bien rhythmée ou énergiquement carrée, agit ordinairement sur notre bon public; mais ce public est encore bien loin de sentir les finesses harmoniques et la riche variété de l'instrumentation moderne, le style pur et sévère d'un morceau de musique, comme le fait si bien un auditoire allemand.

Toutes les classes de la société française sont aptes à comprendre et à juger un ouvrage au Théâtre-Français, parce que notre littérature est dans nos mœurs; parce que, pour apprécier là une comédie ou un drame, il faut un esprit juste, droit, une conception rapide, une intelligence sans cesse éveillée, une connaissance parfaite des convenances sociales, une appréciation innée de l'esprit et de la mesure de la conversation, dans laquelle nous tenons le dé en Europe. Aussi, c'est un spectacle souvent plus curieux et plus intéressant que la pièce qui se joue, que celui de voir juger un ouvrage au Théâtre-Français par la saine portion du public. Il n'en peut être de même à la représentation d'un ouvrage lyrique, qui, pour être dignement apprécié, veut une vive impressionnabilité, une sensibilité exquise et une connaissance spéciale et approfondie des moyens dont s'est servi le compositeur. De l'absence de ces qualités viennent, dans les entr'actes d'un ouvrage nouveau, au foyer et dans les corridors du théâtre, ce choc d'opinions grotesques, de questions niaises, ces non-sens de la critique qui cherche à s'asseoir et se prélasse dans les lieux communs pour faire, le lendemain ou le surlendemain, de l'eau claire dans ses feuilletons à propos de l'art. Mais comme tout cela se remue, parle la plupart du temps dans des journaux politiques qui sont fort répandus, il en résulte que ce parlage a une sorte de retentissement européen qui fait que les artistes étrangers attachent du prix à l'opinion de la presse de Paris. Et voilà comme nous faisons de la décentralisation musicale.

Nos missionnaires de musique dans les départements ne sont guère que des solistes ou des chanteurs de romances, superfétation de nos concerts de Paris, qui vont propager la mauvaise musique en France; et la plupart des journalistes chargés de les juger sont des copistes, non de la presse musicale de Paris, mais des parodistes de ces feuilletonistes dont nous avons parlé plus haut.

Et d'abord, voici M. Ferroud, se disant élève du Conservatoire de Paris, qui annonce un cours théorique et pratique de violon, de la durée de huit mois, par une méthode absolument nouvelle, qui ne ressemble, sans doute, en rien

à celle enseignée dans le Conservatoire de Paris, par un homme qui a nom Baillot, à ce que je crois. Ce cours de huit mois, pas plus ni moins, est destiné aux hommes de dix-huit à QUARANTE ans qui n'ont jamais joué du violon.

Dès la trentième leçon on jouera des quadrilles, valses, etc... O dieu de la contredanse! si ton astre baisse dans la capitale des arts, il se lève sur les bords de la Garonne, qui *sont des endroits charmants*, comme chacun sait. Ce qu'on ne sait pas et ce qu'on est loin de prévoir, c'est qu'à la fin de ce cours, c'est-à-dire au bout de huit mois, les élèves sauront exécuter régulièrement et d'après les principes des meilleurs maîtres, toute la musique de violon publiée pour les amateurs, comme airs d'opéra, contredanses, valses, duos, etc., et même faire une partie secondaire de violon dans un orcheste. Et tout cela moyennant quarante francs dont on pourra ne payer que la moitié au moment de l'inscription; et M. Ferroud, mû d'une rare obligeance, prêtera un violon à chaque élève. Qu'on vienne nous dire que les professeurs de violon de la Gascogne ne sont pas complaisants!

Cette science du violoniste enseignée en huit mois nous rappelle l'histoire de ce jeune gentilhomme à qui l'on demandait : Savez-vous jouer du violon, monsieur le chevalier? — Du violon? ma foi, c'est possible; je n'ai jamais essayé.

Voici venir maintenant M. Mansui, qui nous paraît encore plus miroboland que M. Ferroud. M. Mansui, pianiste et compositeur, lance des circulaires dans les départements à l'exemple de nos ministres. M. Mansui, par une de ses circulaires, a l'honneur de prévenir les amateurs de musique et les jeunes artistes, qu'il est de retour à Bordeaux pour y reprendre le HAUT enseignement musical et former des talents distingués. MADEMOISELLE CALIXTE MANSUI, sa fille, l'une de ses meilleures élèves, donne aussi des leçons à la moitié du prix de M. son père, et MADAME MANSUI, à un prix encore plus modéré que celui de MADEMOISELLE CALIXTE MANSUI, sa fille.

Il paraît que la famille Mansui ne procède point comme autrefois on le faisait chez maître Nicolet : ce n'est pas de plus fort en plus fort, mais au contraire de plus faible en plus faible, pour le prix des leçons, bien entendu, car pour le talent, on sera surpris, dit la circulaire de M. Mansui, des résultats que cette dame, madame Mansui, obtient par sa manière d'enseigner. Au bout de six ou huit mois, — il paraît que c'est là le terme voulu pour devenir un virtuose au moyen du HAUT enseignement bordelais, — dans six ou huit mois donc, au plus, les enfants qui seront confiés à monsieur, à madame ou à mademoiselle Mansui pour le solfége et le piano, connaîtront parfaitement leurs principes, chanteront des romances en s'accompagnant sur le piano, exécuteront une quantité de petits morceaux et de QUADRILLES, avec l'aplomb nécessaire pour faire danser. — Que dites-vous de cette chute chorégraphico-musicale? Ces pauvres enfants qui apprennent la musique pour faire danser, ne vous rappellent-ils pas cette plaisanterie populaire de ce particulier qui prétend que son ami possède une belle voix pour écrire?

Ce n'est pas tout : nous avons là sous les yeux un programme sur du joli papier rose, qui annonce que M. Mansui mettra en action dans un brillant concert les résultats de son HAUT enseignement musical relativement à la danse. Dans les derniers jours de l'année qui vient de finir, mademoiselle Calixte Mansui a exécuté des variations brillantes de Herz sur *la Marche d'Otello*, accompagnées sur un second piano, pour remplacer les *tutti* d'orchestre.

La scène pathétique de *Robert-le-Diable*, GRACE, etc., a été dite par mademoiselle Ida Mansui, cantatrice âgée de sept ans et demi; puis elle a encore chanté *l'Ecumeur de mer*, dit TEMPÊTE, couplets burlesques et costume analogue. M. le chevalier de Lagoanère a mêlé à tout ce qu'il y avait de plus ou moins musical dans tout cela une fantaisie d'alto; et enfin le *pas du châle* et *la cachucha* ont été dansés par mademoiselle MARIA KÉNÉBEL. Le programme ne nous dit point si ces exercices chorégraphiques ont eu lieu à cheval dans les salons de M. Dupont. Le nom de mademoiselle Kénébel, la charmante écuyère, nous le fait présumer.

Voilà donc où en est l'art musical dans la ville qui a vu fleurir Beck, Garat, Gaviniés, qui a vu naître Rode et la charmante Jenny-Colon-Leplus! En vérité, *si le Français né malin créa le vaudeville*, il ne semble pas né pour aimer la musique. Il est vrai que les conseils municipaux de nos premières villes de France, Toulouse excepté, sont, pour tout ce qui est relatif à l'enseignement et à la propagation de l'art musical, d'une indifférence qui ne peut être égalée que par leur parcimonie. On parle depuis long-temps de former un Conservatoire à Bordeaux; il est vraiment honteux qu'une cité de cette importance ne jouisse pas encore des bienfaits d'un pareil établissement : il y aurait pourtant dans la réalisation de cette idée philanthropie et civilisation, indépendamment de la gloire et du noble plaisir qui en résulterait pour la ville qui a vu naître le poëte Ausone et tant d'hommes distingués dans les sciences et les arts.

Henri BLANCHARD.

SUR LES SONS HARMONIQUES.

(ACADÉMIE DES SCIENCES. — *Séance du 6 janvier* 1840.)

M. Duhamel présente les résultats de recherches analytiques et expérimentales qu'il a faites sur les sons qui peuvent être produits en même temps par un même corps, et auxquels on a donné le nom de sons harmoniques.

On a cherché depuis long-temps à expliquer ce phénomène remarquable. Le père Mersenne en faisait résider la cause dans l'air, et non le corps vivant. Dans son *Harmonie universelle*, il y a plus de deux cents ans, il explique les sons harmoniques des cordes en disant que l'air, qui est en contact avec la corde, a un mouvement plus rapide qu'elle, et vient se réfléchir sur sa surface un nombre de fois plus ou moins grand, d'où résultent des vibrations plus rapides que celles de la corde, et qui produisent des sons harmoniques.

Daniel Bernouilli ayant remarqué que quand on décompose le déplacement initial des points d'une corde en déplacements partiels, le mouvement total se compose de la superposition des mouvements partiels qui seraient produits par chaque déplacement partiel; il tira de là cette conséquence que chaque point de cette corde devait faire entendre tous les sons correspondants aux mouvements partiels qui s'y superposaient. Ainsi, suivant cet illustre physicien, tous ces sons entendus à la fois provenaient de chacun des points de la corde vibrante. Cette explication a été combattue par Lagrange, qui pensait que le son produit par un point dépendait de son mouvement absolu et non de la décomposition arbitraire que l'on pouvait faire de ce mouvement. Néanmoins elle a été généralement adoptée, tant dans la science que dans l'enseignement élémentaire.

M. Duhamel en examinant avec plus d'attention le mouvement de chaque point, tel qu'il était représenté par la formule ordinaire, est parvenu à cette proposition nouvelle, que lorsqu'on réunit sur une même corde les causes qui, agissant séparément, lui feraient rendre chacune un

son unique, cette corde peut être considérée comme partagée en un certain nombre de parties telles que tous les points de chacune fassent un nombre égal de vibrations dans le même temps, mais que ce nombre change d'une partie à l'autre : et ces nombres sont précisément ceux qui correspondent aux différents sons que l'on entend à la fois.

De là M. Duhamel a tiré cette conclusion entièrement nouvelle, que chacun des sons était produit par une partie différente de la corde, dans laquelle il régnait seul, et que la perception simultanée de ces différents sons était aussi facile à concevoir, que s'ils étaient produits par des cordes distinctes ou des instruments différents que l'on ferait résonner en même temps.

M. Duhamel a étendu cette conclusion à tous les corps, et a énoncé cette proposition générale, que, lorsqu'un corps fait entendre plusieurs sons à la fois, sa surface se partage en parties distinctes, dans chacune desquelles tous les points font le même nombre de vibrations qui correspondent respectivement aux différents sons que l'on entend.

M. Duhamel a vérifié ces résultats théoriques par des expériences faites sur des cordes, des plaques et des timbres. Il emploie un appareil très simple, qui lui donne exactement le rapport des nombres de vibrations faites dans le même temps par deux points quelconques. En prenant ces points dans deux parties où sa théorie lui annonçait qu'il se produisait deux sons différents, il a trouvé précisément le rapport des nombres de vibrations correspondants à ces deux sons.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui, à l'Opéra, représentation extraordinaire. On donnera *la Juive*, chantée par Duprez, madame Dorus-Gras, madame Nathan-Treilhet, et M. Alizard, qui s'est essayé avec beaucoup de talent dans le rôle du cardinal Brogni.

*** Le ballet du *Diable amoureux* est toujours l'objet de grandes négociations, relativement au rôle en litige.

*** Il faut l'immense talent de madame Garcia pour faire exister encore sur l'affiche de l'Opéra-Comique la misérable pièce d'*Eva*. Nous espérons qu'il plaira bientôt aux *habiles* directeurs de ce théâtre de nous faire applaudir cette brillante cantatrice dans un autre rôle. D'ici à quelques jours nous aurons à dire des *choses curieuses* sur cette exploitation lyrique.

*** Le second bal de la Renaissance est annoncé pour aujourd'hui dimanche comme devant être un des plus divertissants. Plusieurs mascarades grotesques ont été organisées, et l'on parle d'une danse aérienne des plus curieuses, appelée *Flore et Zéphires*. Au bal de dimanche dernier, on a admiré le luxe de l'éclairage et l'élégance de la decoration de la salle. — Ce soir, avant le bal, on donnera le *Fils de la Folle*, par Guyon, et *Lucie de Lammermoor*, par madame Anna Thillon.

*** *Conservatoire.* — La première séance de la Société des concerts du Conservatoire de musique aura lieu aujourd'hui, 12 janvier.

*** M. Artôt, le célèbre violon, est de retour à Paris depuis quelques jours. On espère qu'il se fera prochainement entendre.

*** Nous avons en ce moment à Paris un Strauss hongrois, M. Vester-Sandor, dont la bande joue des contredanses, et surtout des valses nationales, avec une rare perfection. Ces musiciens, revêtus du costume hongrois, exécutent eux-mêmes leurs danses nationales si curieuses. La bande de M. Vester-Sandor a déjà joué dans un grand nombre de soirées remarquables, et entre autres aux bals de l'ambassade d'Autriche, du colonel Thorn, du chargé d'affaires de Russie.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*, 5 janvier. — *Robin des Bois* est un opéra à succès pour MM. Raguenot et Boucher, surtout pour Mme Pouilley. Mademoiselle Brière est aussi fort gentille. *Les Huguenots* ont servi de rentrée à Fieux, successeur de Margaillan; nous le connaissions déjà dans ce rôle qu'il a créé : il a été bien reçu. Nous désirons l'entendre dans *Guillaume Tell* et autres rôles de l'emploi, car il nous a semblé que la voix de ce jeune chanteur avait gagné depuis son départ. — *La Juive* fait toujours chambrée. — On étudie activement *Guido*; l'administration compte beaucoup sur le succès de cet ouvrage, pour lequel elle fait des dépenses extraordinaires. — Ce soir, *Guillaume Tell*, demain la reprise du *Chevalde Bronze*, et mardi le *Comte Ory*. Vous voyez que l'Opéra travaille sans relâche.

*** *Marseille*, 4 *janvier.* — Les répétitions de *Guido et Ginevra*, d'Halevy, se succèdent de manière à nous faire espérer de jouir bientôt de ce chef-d'œuvre. Cet opéra ne peut manquer de fournir une brillante carrière dans une ville où le nom de l'auteur de *la Juive* et de *l'Eclair* est en possession d'une grande popularité.

*** *Amiens.* — La reprise du *Domino*, au bénéfice de M. Bourdais, avait attiré une belle chambrée; aussi le bénéficiaire a-t-il eu sa bonne part de bravos et d'argent. M. Callaut-Noiseuil a chanté le rôle d'Angèle avec supériorité.

— La direction voulant profiter de la représentation de M. Callaut-Noiseuil, monte en ce moment *la Juive* avec un luxe de décors et de mise en scène vraiment remarquables. On nous promet encore, aussitôt après *la Juive*, *Lucie de Lamermoor*, et pour la fin de l'année l'opéra d'Adam, *la Reine d'un jour*.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Palerme*, 24 *décembre.* (Correspondance particulière). — Mademoiselle Francilla Pixis, que nous possédons ici depuis le mois de septembre, est devenue l'idole de nos dilettanti enthousiastes qui l'accablent d'applaudissements et de rappels dont le nombre s'élève à la vingtaine par soirée. L'intéressante cantatrice est si généralement aimée, que les dames de la haute société achètent des gants, des bonbons, et autres objets, sur lesquels se trouve le portrait de l'heureuse Francilla en costume de Gabriella di Vergy ou de Roméo. Jusqu'à présent, elle n'a chanté que ces deux rôles qui ont suffi pour faire accourir à chaque représentation plus de monde que la salle n'en pouvait contenir. Nous comptons sous peu de jours entendre mademoiselle Francilla dans *Norma*, où elle a laissé de bien agréables souvenirs aux habitants de Naples.

Nous avons aussi en ce moment une cantatrice française, mademoiselle Halle, qui obtient beaucoup de succès.

*** *Bruxelles*, 6 *janvier.* — Le roi a reçu une députation de la Société de la Grande-Harmonie, qui avait pour but de prier LL. MM. de vouloir honorer de leur présence le concert que la société donnera samedi prochain, 11 du courant, et où l'on entendra mademoiselle Heineffetter. LL. MM. ont promis d'y assister.

— Les artistes musiciens, en témoignage de leur satisfaction du retour de M. Hanssens à la direction de l'orchestre du Grand-Théâtre, lui ont donné samedi soir une brillante sérénade. En témoignage de leur satisfaction, l'an dernier, ils avaient donné aussi une sérénade à M. Suel.

*** *Liége.* — Une société des concerts vient d'être formée à notre Conservatoire royal de musique, par les soins de son digne directeur, M. Daussoigne. Cette société, établie à l'instar de celle du Conservatoire de Paris, est composée des professeurs adjoints et des élèves les plus distingués de cet établissement. Elle donnera cet hiver, au local de l'établissement, quatre concerts auxquels on peut souscrire moyennant la somme de 12 fr. pour les quatre.

*** *Leipzig*, 31 *décembre.* — On vient de donner ici le *Lac des Fées*, d'Auber. Cet opéra a complètement réussi, surtout à cause de la décoration finale, qui représente le voyage de la jeune fée pour aller retrouver son amant. Après que la reine des fées lui a permis de renoncer à son immortalité, un nuage la transporte sur les bords du Rhin au lieu dit Teufelshaus, près d'Andernach. Elle s'embarque sur un canot, et toutes les rives enchantées du Rhin, le père de l'Allemagne (*Vater Rhein*), passent sous les yeux du spectateur, jusqu'à ce qu'on arrive à Cologne. A ce moment, les rayons du soleil couchant doreut encore les montagnes, mais l'obscurité couvre bientôt la ville, qui se réfléchit avec sa cathédrale et ses maisons percées de lumières dans les flots mobiles du Rhin. L'ensemble de ce tableau est magique.

Le Directeur, A. SPECHT.

Musique nouvelle publiée par Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

Collection des Mélodies

DE F. SCHUBERT,

TRADUCTION NOUVELLE PAR

EMILE DESCHAMPS,

Lithographies de A. DEVERIA.

ÉDITION DE LUXE ET ILLUSTRÉE.

N° 1.	Adieu.	2 »	10.	Marguerite.	4 50	19.	Le chasseur des Alpes.	3 »
2.	Les Astres.	2 »	11.	Les plaintes de la jeune fille.	4 50	20.	La Truite.	3 »
3.	Ave Maria.	4 50	12.	La Poste.	3 »	21.	Le Voyageur.	3 »
4.	La Barcarolle.	4 50	13.	Le roi des Aulnes.	4 50	22.	Le Vieillard.	2 »
5.	Le Berceuse.	2 »	14.	Rosemonde.	3 »	23.	Tu es le repos.	3 »
6.	La cloche des Agonisants.	4 50	15.	La Rose.	3 »	24.	Thecla.	3 »
7.	La jeune fille et la Mort.	2 »	16.	La Sérénade.	3 »	25.	Auprès de toi.	2 »
8.	La jeune Mère.	2 »	17.	L'Illusion.	3 »	26.	La Caille.	3 »
9.	La jeune religieuse.	4 50	18.	L'Éloge des larmes.	3 »			

N. B. *Cette collection se continue.*

POUR ÊTRE PUBLIÉE LE 15 JANVIER

Chez MAURICE SCHLESINGER, 97, rue Richelieu.

Collection complète des Mélodies

DE H. PROCH.

PAROLES FRANCAISES DE CASTIL-BLAZE, ILLUSTRÉES PAR A. DEVERIA.

N° 1. Le Cor des Alpes.
2. Calavresilla.
3. Le Chant di Czicosih.
4. La mourante.
5. Offre d'amour.
6. Si elle pense à moi.
7. Le Rossignol captif.
8. Ma richesse.
9. Barcarolle.
10. La Fille du pêcheur.
11. Chant du voyageur.
12. Le mal du pays.
13. L'Étranger.
14. Les trois compagnons.
15. Là bas.
16. Sur la colline.
17. Les orages du cœur.
18. Mon rêve.
19. Les deux songes.
20. Ton image.
21. La jeune fille aveugle et la crépuscule.
22. Le trouvère et le passant.
23. Le désir.
24. Je pense à lui.
25. La loi, l'espérance et l'amour.
26. Le ménétrier et l'hôtesse.
27. Le joyeux compère.
28. Le retour.
29. Dans le vallon.
30. L'orfévre.
31. La voix de cœur.
32. Le pêcheur aveugle.
33. L'enfant et le ruisseau.
34. Tristesse et la fleur de la montagne.
35. Aux étoiles.
36. Vis-à-vis de ma fenêtre.
37. Ma plainte.
38. Inquiétude.
39. Adieu.
40. Marie la veuve.

En vente au PLUTARQUE FRANÇAIS, 17, *rue Duphot; et chez* DELLOYE, 13, *place de la Bourse.*

HISTOIRE DE NAPOLÉON

PAR ALEXANDRE DUMAS.

Un beau volume. **Prix : 10 fr.**

Ses 12 superbes gravures en taille-douce, d'après les peintures et dessins de TONY JOHANNOT, ISABEY, J. BOILLY, etc., le font rivaliser de luxe et d'élégance avec les plus beaux Keepsakes.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 5.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 16 janvier 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALÉVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHÉLLES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALÉVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Premier concert du Conservatoire (premier article); par H. BERLIOZ. — De la musique de chambre; par A. M. — Société philharmonique de Marseille; par MÉRY. — *Revue critique*. Dictionnaire de musique de Lichtenthal, traduit par D. Mondo. — Solennité de Noël en Angleterre. — *Correspondance particulière*. Milan. — Nouvelles.

Le septième concert offert aux Abonnés de la Gazette musicale aura lieu le 30 janvier. Il sera à GRAND ORCHESTRE, et sous la direction de M. HECTOR BERLIOZ. — Nous donnerons le programme sous peu de jours.

PREMIER CONCERT DU CONSERVATOIRE.

QUELQUES MOTS SUR LA MUSIQUE ANCIENNE.

(Premier article.)

Enfin nous avons eu du nouveau! Franchement il était temps! Un répertoire destiné à des auditeurs qui sont à peu près toujours les mêmes, a plus que tout autre besoin d'être renouvelé. Ce n'est pas que nous partagions le moins du monde cette opinion qui tend à faire regarder la musique comme un art frivole, comme un passe-temps, un jouet de la mode, une fleur dont le parfum et les couleurs ne durent qu'un jour. Non certes, nous avons de l'art une idée plus haute; mais nos impressions, quelle qu'en soit la source, ne vont-elles pas toujours en s'affaiblissant?

L'enthousiasme s'éteint peu à peu. Tel homme de guerre, il y a vingt-cinq ans, eût puni de mort un mot injurieux à la mémoire de l'empereur Napoléon, qui se contenterait aujourd'hui de hausser les épaules et de traiter le blasphémateur d'imbécile.

En 1830, j'entendis un jour un de mes amis dire tranquillement qu'il y avait *de bien belles choses* dans l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck. Outré d'une aussi tiède expression : « Si vous aviez laissé échapper cette naïveté il y a six ans, lui dis-je rougissant de honte et de colère, je ne vous aurais reparlé de ma vie. » Eh bien! s'il la répétait aujourd'hui, je me contenterais de mordre un peu ma lèvre inférieure, de grincer des dents tout doucement, et de lui dire en souriant d'un côté : « Voulez-vous vous taire, gros *dilettante?* »

Annoncez des lectures publiques de l'œuvre nouvelle d'un grand poëte, le succès n'en sera jamais tel que les auditeurs de la première séance retournent à la seconde, et la salle, pleine le premier jour, avant la fin d'une semaine sera complétement déserte. Shakspeare lui-même n'attire plus personne aux théâtres anglais. Tous les directeurs qui comptent sur l'attrait de ses chefs-d'œuvre se ruinent en fort peu de temps. Essayez à Paris d'afficher tout simplement *le Tartufe*, et vous verrez la belle recette que fera M. Védel. Quant à la vogue de Racine et de Corneille, il

c

st bien évident que, si elle vient de se ranimer, le talent *nouveau* de mademoiselle Rachel et un mouvement de réaction contre l'école moderne en sont cause. Sans la débutante et MM. Hugo, Dumas et Soulié, Andromaque pleurerait sans témoin, Hermione crierait dans le désert.

Un jour, à une représentation de l'*Othello*, traduit par A. de Vigny, un homme du public siffla un des plus beaux passages du quatrième acte : « Venez ici, s'écria indigné un poëte célèbre, venez! oui, vous! grand animal! venez me trouver, *pour que je vous donne* QUARANTE SOUFFLETS! »

A cette heure, si le sublime drame reparaissait en scène, l'homme sifflerait, j'aime à le croire; mais le poëte, au lieu de rester à sa place immobile de fureur, aurait peut-être assez de sang-froid pour aller trouver le grand butor et ne lui donner que vingt soufflets.

La foule se pressait il y a trois ans à l'école des Beaux-Arts pour admirer la copie du *Jugement dernier*, de Michel-Ange, par Sigalon; c'est tout au plus à présent si l'immense tableau reçoit une visite par semaine. Je me suis endormi dans un confessionnal de Saint-Pierre, à Rome, en lisant pour la troisième fois *le Corsaire*, de Byron. Puisque je viens de citer Michel-Ange et l'église de Saint-Pierre, il faut dire aussi que, pour achever son prodigieux édifice, le grand architecte se servit des débris d'un monument plus célèbre, plus imposant et plus respectable encore par la lutte victorieuse qu'il a soutenue avec le temps, d'un monument consacré par l'histoire et teint du sang des martyrs, et dont il fit abattre une façade cependant pour en prendre les matériaux. Ne frémissez-vous pas de songer à Michel-Ange démolissant LE COLYSÉE?

Il l'admirait depuis soixante ans!!! *C'est la cause.*

La poésie ne vieillit pas, la peinture n'est pas un art de convention, la statuaire et la grande architecture ne sauraient être soumises à la mode, et l'on se lasse pourtant de ce qu'elles ont produit de plus merveilleux. Quoi d'étonnant donc à ce que les chefs-d'œuvre de l'art musical subissent le même sort? c'est nous qui vieillissons, c'est notre sensibilité qui s'émousse, c'est notre imagination qui s'éteint; mais la force et la chaleur vitale de la musique ne diminuent point, au contraire, elles augmentent de jour en jour. La musique telle que nous l'entendons est un art fort jeune, il touche à son adolescence, et sa caducité n'arrivera pas de longtemps. En tout cas, quand son épuisement et son impuissance seront incontestables, il devra s'arrêter et ne plus produire nécessairement; mais son œuvre sera toujours belle, et l'admiration des hommes pour elle se transmettra de génération à génération.

Dans l'opinion de certaines gens, ce qui est ancien ne touche plus, n'a plus d'effet, et ne vaut rien par conséquent. Il y a effectivement beaucoup de vieille musique qui fut admirée en son temps et qui nous paraît détestable aujourd'hui, mais cela tient d'abord à ce que l'art a fait des progrès sous certains rapports, et avec lui le public et la critique; mais on pourrait dire aussi qu'on a dans certains cas calomnié nos pères, en ce sens que les connaisseurs du siècle passé trouvaient peut-être fort mauvaises les productions que nous méprisons aujourd'hui. Ainsi, tel morceau nous semble ridicule, parce qu'il est *vieux*, dit-on, et en réalité parce qu'il est, parce qu'il fut mauvais: cette musique était vieille le jour de sa naissance.

Telle autre paraît ennuyeuse parce que le gros public n'est pas dans les conditions voulues, ou pas encore assez avancé pour en apprécier, pour en comprendre et sentir les beautés. D'où nous sommes amené à conclure que les contemporains de l'auteur, qui l'ont fort vanté, pour des raisons aussi étrangères au sentiment de l'art que celles dont l'influence actuelle est si évidente sur les chutes et les succès, ne le comprenaient en réalité pas même si bien que nous, puisque leur éducation était plus incomplète que la nôtre.

A mon sens, des compositions comme l'air « O malheureuse Iphigénie! » ou le chœur des ombres heureuses dans les Champs-Élysées, d'*Orphée*, réunissent toutes les conditions de l'éternelle beauté; cela sera toujours beau et d'autant plus admiré que les années s'accumuleront, à cause du développement progressif de l'éducation musicale. Ces morceaux furent très célèbres il y a soixante ans, on les porta aux nues, on divinisa Gluck, rien n'est plus vrai; on imprima qu'il *avait retrouvé la douleur antique;* mais combien d'individus mal organisés répétaient alors, comme on le ferait sans doute encore aujourd'hui, le mot du marquis de Carracioli : « J'aime mieux le plaisir moderne! » Les Carracioli ne nous manquent pas, Dieu merci! Je vais plus loin, et je soutiens qu'une multitude de littérateurs du siècle dernier qui ont écrit pour ou contre Gluck et Piccini, ne se doutaient, au fond, pas le moins du monde de la valeur réelle de ces deux grands artistes. Il y a trop peu de divergence entre les routes qu'ils suivaient l'un et l'autre, pour que leurs partisans aient pu, sans les plus absurdes préventions, être aussi exclusifs. Sans doute le style de Piccini est en général flasque, brisé, haletant, souvent commun et peu varié; mais si les gluckistes avaient profondément senti les beautés d'*Alceste* et d'*Orphée*, ils n'eussent pas pu demeurer insensibles à celles de *Didon* et d'*Atys*. Les vrais admirateurs de la scène des Champs-Élysées et du monologue de l'épouse d'Admète, eussent versé des larmes à l'air : « Ah! que je fus bien inspirée, » et à la marche funèbre : « Apaisez-vous, mânes plaintifs, mânes irrités d'un héros! »

D'un autre côté, les piccinistes, qui refusaient à Gluck la faculté d'exprimer les sentiments tendres, les images paisibles et gracieuses, étaient mille fois plus bornés encore. Car si le chœur du sommeil, dans *Atys*, si la phrase de Didon « O digne fils de Cythérée, » les avaient profondément touchés, eussent-ils pu, les malheureux! ne pas voir que, même en ce genre de beautés, Gluck était incomparablement plus riche et plus fécond que son rival? Eh! non, il n'y a pas de prévention qui tienne; ils seraient tombés à genoux en entendant les airs de Clytemnestre et d'Iphigénie : *Que j'aime à voir les hommages flatteurs*, et *Les vœux dont ce peuple m'honore*, la romance d'Orphée, les chœurs des Naïades et la gavotte d'Armide, le menuet du cinquième acte du même opéra, la marche religieuse d'*Alceste*, le finale d'*Écho et Narcisse*, et tant d'autres miracles de poétique mélodie que je pourrais citer. Mais les hommes doués des qualités sans lesquelles il n'est pas possible d'apprécier en musique les chefs-d'œuvre, sont rares dans tous les temps, et les sots qui en discutent la valeur fort nombreux. Les extravagances et les non-sens accumulés par M. de La Harpe à propos de Gluck et de Piccini suffiraient pour assurer à son *Cours de littérature* l'immortalité du ridicule.

En résumé, dans la musique ancienne, il y a de fort belles pensées qui paraissent décolorées aujourd'hui à cause des progrès de l'instrumentation, ou par l'habitude que nous avons de développements plus amples.

Il y a des morceaux sublimes qui n'ont rien à craindre du temps, que la foule ne comprend pas, mais qui ne furent pas mieux compris autrefois, quoi qu'on ait dit et écrit à leur sujet.

Il y a enfin des parties faibles et une grande quantité de productions détestables, mais qui ne furent ni plus fortes ni moins mauvaises à l'époque de leur apparition.

On dira : Mais la mélodie, les formules? — Nous répondrons : La belle mélodie ne vieillit pas plus que la belle harmonie. Quant aux formules, nous les regardons comme la cause véritable de la courte jeunesse et du vulgarisme

d'un grand nombre d'ouvrages dont l'inspiration avait en soi de la valeur et un principe de vie. C'est par les formules que la mélodie, l'harmonie, le rhythme et l'instrumentation vieillissent, et nous pensons que tout musicien qui respecte son art doit les proscrire absolument. La formule (son nom l'indique) est une petite forme dont le charme a existé un instant, mais qui, sans cesse reproduite hors de propos, par la paresse ou la médiocrité, est devenue fatigante, insupportable, et dont l'adhérence aux formes plus nobles et plus vastes les déshonore et les tue, comme font des plantes et des animaux les arbustes parasites et les insectes dont le nom n'éveille que des idées de misère et de malpropreté. Les belles pages des grands maîtres ne contiennent pas de formules, et voilà pourquoi elles seront toujours belles. Gluck les a soigneusement et partout évitées ; Piccini, au contraire, en avait une qui a causé la mort des sept huitièmes de ses productions. Beethoven n'a pas de formules ; Mozart n'en est pas tout-à-fait exempt. L'école italienne actuelle en est couverte, à tel point que, si elle paraît encore quelque part verdoyante, la formule seule en est cause, comme ces lianes immenses qui déploient mille rameaux après avoir étouffé l'arbre qui les portait.—Dans l'ancienne école, Marcello est tout-à-fait pur ; l'abbé Clari n'est pas si heureux, et si quelque chose peut affaiblir la puissance expressive ou affadir la grâce de ses madrigaux, c'est à coup sûr une formule obstinée qui en sera cause. L'insecte musical y est bien évident cependant, et l'auteur pouvait aisément l'empêcher de pulluler ; il s'est logé à la fin de chaque membre de phrase, où il imprime sans cesse à la mélodie le même mouvement brusque, la même contraction inattendue que rien ne motive, et qui, en mainte occasion, est fort déplacée et presque ridicule. Sans l'unique formule de l'abbé Clari, ses duos et trios madrigalesques, admirablement beaux d'ailleurs, n'auraient pas plus à redouter du temps que les psaumes de Marcello. Je ne parle pas des œuvres théâtrales, dites dramatiques, de ce temps-là ; à quelques rares exceptions près, la formule a tout rongé, tout empoisonné, tout détruit. Aujourd'hui, en Italie, un opéra qui a du succès dure six mois, un an, deux ans au plus. Après quoi ses formules sont reprises et employées dans un autre ordre à *composer* une autre partition ; et l'opération est lestement faite. Cela rappelle les petits cailloux coloriés, les grains de verre du caléidoscope : êtes-vous las de leur voir former une rosace, une étoile? imprimez le moindre mouvement de rotation au tube qui les contient, et vous obtiendrez à l'instant une croix de Saint-Louis, une roue, ou toute autre chose charmante autant que nouvelle.

Cette opinion sur la longévité de ce qui est beau en musique comme dans tout autre art, paraîtrait mieux fondée s'il était plus souvent permis au public de comparer les productions contemporaines avec celles des âges passés. La critique saurait ainsi bientôt faire la part de ce qui tient aux différences des moyens d'exécution, et celle de la science, du goût et du génie. On finirait par ne plus dire : Ceci est mauvais parce que c'est vieux ; mais bien : Voilà qui est vieux, voilà qui est mort, parce que c'était mauvais le jour même où l'auteur l'écrivit. La Société des concerts peut rendre à cet égard d'importants services, en persistant à suivre la voie où elle est entrée cette année. Elle y trouvera un grand avantage d'ailleurs, en renouvelant un répertoire dont on commençait à se lasser ; et quand elle voudra, au lieu d'un sujet d'études, n'offrir au public que des œuvres capables de lui procurer de vives jouissances musicales, indépendamment de tout intérêt historique, une mine inépuisable lui est ouverte. L'auditoire du Conservatoire est presque toujours le même ; il se compose des amateurs les plus forts de Paris, d'un petit nombre d'artistes, et, au fond, du public du Théâtre-Italien. Sur ces 900 personnes (la salle n'en contient pas davantage), il y en a tout au plus vingt qui aient présents à la pensée, ou qui aient jamais entendu les chefs-d'œuvre anciens des trois écoles italienne, allemande et française. Ainsi, pour l'immense majorité, Palestrina, Marcello, Clari, Porpora, Durante, Scarlatti, Pergolese, Caffaro, Leo, Païsiello, Cimarosa, Salieri, Sacchini, seront des musiciens nouveaux. Il en sera de même de Sébastien et d'Emmanuel Bach, de Haendel, de Gallus, de Graun, de Teleman, de Vogler, de Godefroi Weber, de Naumann, de Winter, de Benda, de Weigl, de Mayr, pour les Allemands ; de Rameau, de Gossec, de Grétry, de Daleyrac, de Philidor, de Lesueur, de Catel, pour les Français.

Et dans les œuvres mêmes des compositeurs qui sont le plus souvent entendus au Conservatoire, il reste des choses admirables qu'on n'y a point encore exécutées. Pourquoi, par exemple, n'avoir donné jusqu'à présent qu'un seul morceau d'*Oberon*, deux d'*Euryanthe*, et pas un de *Preciosa?*... Pourquoi n'avons-nous pas une fois entendu le grand finale de *Fidelio*, le duo de la tombe, et le quatuor du même opéra?... Nous avons eu, il est vrai, des fragments du premier acte d'*Alceste*, du premier acte d'*Iphigénie en Tauride*, et du troisième d'*Armide;* mais on n'a rien emprunté jusqu'à présent aux partitions d'*Iphigénie en Aulide* ou d'*Echo et Narcisse*, pas même le chœur délicieux : *Le dieu de Paphos*. Le public actuel ne connaît rien non plus des beautés que renferme la partition de *Médée*, de M. Cherubini ; c'est là pourtant son chef-d'œuvre, de l'avis de toute l'Europe !

Je sais que plusieurs de ces compositions exigent un style d'exécution qui n'est pas familier aux artistes du Conservatoire, mais c'est précisément une raison de plus pour les aborder. Une institution comme celle de la Société des concerts ne doit rester en rien au-dessous de sa tâche, qui est de *conserver* la vie à toutes les belles productions de l'art musical, en les exécutant avec une fidélité et une intelligence dignes d'une pareille assemblée de virtuoses et du public qui les écoute.

H. Berlioz.

(La suite à un prochain numéro.)

DE LA MUSIQUE DE CHAMBRE.

PREMIÈRE MATINÉE DE MM. ALARD ET CHEVILLARD.

Voici une séance musicale en apparence fort modeste, qui s'est donnée sans beaucoup d'apparat, sans fracas de réclame ; et pourtant, en réalité, dans le nombre prodigieux de concerts qui nous accableront sans doute encore cet hiver comme les hivers précédents, il y en a peu qui méritent autant d'exciter l'attention et la sympathie des vrais amis de l'art. Les matinées de MM. Alard et Chevillard sont en effet consacrées à un genre de musique que Paris, cette capitale du monde civilisé, qui réunit dans son sein tous les divers genres de supériorités artistiques, a le tort de délaisser presque complétement. Il faut bien le dire, il n'y a peut-être pas de lieu au monde où l'on pratique moins qu'à Paris le culte de ce que l'on appelle la musique de chambre, de cette musique intime qui semble avoir peur de l'éclat des lustres, des applaudissements de la foule, à laquelle il suffit de quatre ou cinq exécutants pour se produire devant un petit cercle d'auditeurs recueillis. Dans cette grande cité où viennent se réunir des divers points de l'Europe tant d'hommes distingués, où les beaux-arts comptent un si grand nombre de sectateurs, la pensée et les études des musiciens se tournent presque exclusivement, et cela

devait être, vers cette partie de l'art que j'appellerai extérieure, qui repose sur l'association, qui recherche les effets de masse, ou bien, lorsqu'elle est individuelle, qui veut avant tout briller et captiver la foule par les prestiges de l'exécution. Tout en reconnaissant ce qu'elle exige de talent et de travaux de la part des artistes qui s'y consacrent, nous faisons assez bon marché de la musique brillante, qui n'est que brillante, et nous ne tenons guère à pousser à ses progrès. Il n'en est pas de même de la musique de masse; c'est là, selon nous, le but le plus relevé de l'art musical; et bien loin de vouloir que Paris fût forcé de distraire pour une application nouvelle une partie des immenses ressources qu'il peut consacrer à son perfectionnement, nous nous plaindrons, au contraire, qu'il n'en tire pas tout le parti possible, qu'il ne réunisse pas, par exemple, chaque année, tous ses artistes dans un immense festival, auquel aucune autre ville du monde ne pourrait rien opposer de pareil, et qui élèverait l'art à la plus haute puissance d'effet qu'il lui soit donné d'atteindre. Mais, dans aucun cas, ce ne peut être une raison pour négliger et laisser dans l'oubli le genre dont nous nous occupons, et nous voudrions faire comprendre qu'en dehors de cette grande musique à laquelle il faut un si grand nombre d'interprètes, tant de chœurs, de voix et de bras intelligents, il y a la musique intime, qui, si petites que soient les moyens dont elle dispose, ne s'en tient pas moins dans les hautes régions de l'art; que cette musique est à la musique de masse à peu près ce que la gravure est à la peinture, et qu'elle peut et doit faire le charme de nos réunions de tous les jours, bien mieux que la musique superficielle et légère à laquelle les artistes ont le tort de trop accoutumer les oreilles du public.

Heureusement qu'il en est quelques uns qui savent résister à l'entraînement général, et il est beau de voir que ce soient précisément les plus habiles, ceux qui peuvent le mieux, quand ils le veulent, remporter les faciles succès de la musique brillante, qui cherchent à propager le culte de la belle et bonne musique de chambre, dans laquelle le plus haut degré de talent pour les exécutants est de s'effacer complétement pour faire ressortir le mérite de la pensée. Ainsi Alexandre Batta, le violoncelliste qui, lorsqu'il joue un solo, tient pour ainsi dire tous les auditeurs suspendus après son archet magique, n'est jamais plus content que lorsqu'il peut avec son frère Laurent et le violoniste Seghers exécuter un des grands trios de Beethoven; ainsi Hallé, le jeune pianiste à l'exécution si entraînante, si prestigieuse, si vous lui demandez un morceau et que vous le laissiez libre de choisir, vous dira une sonate de Beethoven que vous serez étonné de trouver tout aussi belle que ses symphonies. C'est dans ces réunions intimes, sur lesquelles nous reviendrons peut-être un autre jour avec plus de détails, que cette sorte de musique exerce le mieux son charme puissant; il faut, en effet, pour en bien jouir, que les exécutants et les auditeurs aient toute leur liberté et soient dispensés de l'apparat qu'entraîne toujours une grande réunion. Il faut aussi qu'il soit convenu entre eux que le point le plus important est de se pénétrer profondément de la pensée de l'auteur, et qu'il peut être au besoin permis aux exécutants de manquer une note dans un trait difficile, pourvu que l'expression musicale soit rendue partout avec une religieuse fidélité.

Sous ce rapport, la tâche que se sont imposée MM. Alard et Chevillard en exécutant dimanche dernier le septième quatuor de Beethoven en *fa* majeur, dans les salons de M. Petzold, que nous avons été agréablement surpris de trouver pleins, était peut-être encore plus méritoire, parce qu'ils prenaient par là, en quelque sorte, l'engagement d'exécuter comme une espèce de concerto cette musique si belle de pensée, mais si difficile, si ingrate même pour les instruments. Hâtons-nous de dire que ces habiles artistes ont complétement réussi dans cette dangereuse entreprise, et qu'aidés de MM. Armingaud et Aumont, qu'il faut aussi nommer pour la part glorieuse qu'ils y ont prise, ils ont exécuté ce quatuor avec cette perfection qu'on n'est guère habitué à trouver que dans l'exécution de la musique brillante. Alard surtout, qui avait la partie la plus difficile, mérite les plus grands éloges pour l'assurance imperturbable qu'il a conservée au milieu de ces traits terribles qu'il faut venir chercher sur les hauteurs du manche, notamment dans le finale. Nous devons également signaler l'ensemble et la précision avec laquelle ont été rendus par les quatre exécutants ces sortes de traits que l'on rencontre à chaque instant dans ce quatuor, qui passent d'un instrument à l'autre, depuis les cordes les plus graves du violoncelle jusqu'aux extrémités de la chanterelle du violon; on eût dit un seul instrument.

L'accueil que cette belle musique si bien interprétée a reçu dimanche dernier, est un témoignage bien significatif en faveur de la supériorité de la musique idéale, qui cherche avant tout le mérite de l'expression, sur la musique brillante qui ne se préoccupe que de la forme. Nous défions le virtuose le plus habile, exécutant le plus bel air varié du monde, de pouvoir jamais égaler l'effet produit par ces quatre instrumentistes dans ce beau quatuor, surtout dans l'adagio, où chaque rentrée du beau chant en *fa* mineur, si douloureusement expressif, a été interrompue par les applaudissements et les bravos.

Nous nous arrêterons moins sur le quintetto en *sol* mineur de Mozart qui terminait la séance, et qui a produit également le plus grand effet. Cette composition est depuis trop long-temps et trop universellement admirée pour qu'il soit besoin d'en parler encore avec détail; d'ailleurs, nous avouerons que, tout en reconnaissant sa haute valeur, nous ne pouvons nous empêcher de lui préférer de beaucoup le quatuor de Beethoven, qui est écrit dans un ordre d'idées bien plus relevé, et qui se maintient toujours à la même hauteur, tandis que le quintetto faiblit dans le finale, qui contient surtout un passage en *ut* excessivement vulgaire et peu digne du génie de Mozart.

Entre ces deux grandes compositions se trouvaient, pour faire diversion à la musique sérieuse, deux compositions de musique brillante, un concerto de M. Chevillard et la sonate de Mayseder pour piano et violon. Le concerto est une œuvre bien écrite que M. Chevillard a exécutée avec cette habileté extrême, cette grâce à la fois correcte et élégante qu'on lui connaît. M. Alard a été parfaitement secondé dans l'exécution de la sonate par l'habile pianiste mademoiselle Clara Loveday, qui a rivalisé avec lui de talent et de verve. Mademoiselle Clara Loveday fait chaque jour de nouveaux progrès, non seulement pour la musique brillante, comme la sonate de Mayseder, mais encore pour la musique sévère, et dans les matinées suivantes qui auront un succès sans doute encore plus grand que la première, nous nous ferons une fête de lui entendre exécuter quelques sonates de Beethoven avec violon ou violoncelle, celle dédiée à Kreutzer par exemple, ou bien celle en *la* majeur.

A. M.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE A MARSEILLE.

SOIRÉE MUSICALE DE M. BÉNÉDIT.

Enfin voilà un concert qui a peuplé une salle et rempli délicieusement toute une soirée : c'est un phénomène à enregistrer par l'épidémie concertante qui a éclaté au commencement de cet hiver. La charmante salle du Cercle

philharmonique s'était toute pavoisée de toilettes, et illustrée de jolies femmes. Personne ne dormait; tous les visages étaient riants sur le programme; on aurait dit qu'un bal allait s'ouvrir, et que le concert était renvoyé à l'an 40. Jamais concert n'a moins été redouté des demoiselles et des jeunes gens. Il faut vous dire aussi que ce n'était point un concert d'amateurs; les meilleurs artistes de l'orchestre et des coulisses du Grand-Théâtre s'étaient rendus joyeusement à l'appel de leur excellent camarade et lauréat du Conservatoire, à notre ami à tous, Gustave Bénédit.

Madame Roy, Damoreau et Dabadie formaient la base triangulaire de cette belle soirée. Il faut le dire à l'éloge de ces trois artistes, ils ont fait leurs parties dans ce concert avec un zèle, un feu, un entrain qui ne tenaient point de la complaisance; ils ont joué et chanté en habit de ville comme au théâtre, devant deux mille spectateurs. Dabadie, dans le trio de *l'Italiana in Algieri*, a montré cette élégance de style, cette sûreté de voix et cette aisance de vocalisation qui font de lui un des chanteurs les plus remarquables de son emploi. Damoreau et madame Roy ont mis en scène le duo brillant du *Postillon de Lonjumeau;* ils ont été l'un et l'autre charmants de gaieté, de verve, de jeu; ils ont transposé le Grand-Théâtre sur la place Noailles; ils ont mis le concert en opéra. Quel triomphe pour un concert!

Un amateur qui était ouvrier à Bordeaux, M. Duluc, a débuté dans cette soirée; son succès a été complet, et fait bien augurer de celui qui l'attend au théâtre. C'est M. Fournerat, notre habile chef d'orchestre, qui lui a donné les premières leçons. M. Duluc possède une belle voix de ténor; il s'est fait entendre dans un air et une romance inédits qui lui ont permis de déployer ses moyens dans toute leur étendue. Les applaudissements des connaisseurs qu'il vient de recevoir doivent lui prouver que sa place est marquée parmi les chanteurs qui se partagent en province le brillant emploi de Nourrit et d'Alexis Dupont.

Madame Roy a obtenu sans contredit les honneurs de la soirée. Elle a hardiment attaqué deux airs écrits par Auber pour madame Damoreau dans *Actéon* et le *Domino noir*. Les difficultés de ces deux morceaux doivent être emportées par la cantatrice avec une agilité merveilleuse, et pour ainsi dire au vol de la voix. Madame Roy, qui réunit la grâce de la femme à toute l'intelligence de l'artiste, a mis dans sa vocalisation tant de vivacité, d'élégance et de bon goût, qu'elle a enlevé trois salves d'applaudissements, comme madame Damoreau à la première représentation d'*Actéon* et du *Domino noir*. Madame Roy, qui obtient de tels succès dans un concert, nous paraît décidément acquise à notre théâtre, et nous en félicitons les directeurs présents et futurs.

Nous finirons par le commencement; nous clôturerons par l'ouverture, car nous avons des éloges à part pour M. Fournerat qui a dirigé si chaudement la triomphale symphonie de *Guillaume Tell*. Jamais nous n'avions entendu la musique de Rossini enlevée avec cette audace et ce bonheur. L'orchestre a fonctionné comme un seul homme. La mélancolie de l'andante, les plaintes du haut-bois, les sourds frémissements des tempêtes helvétiques, la sérénité patriarcale du *Ranz des vaches*, tout cela n'a pas souffert une égratignure d'archet, une injure de cuivre. Puis, toutes ces modulations de montagnes, toutes ces idylles de châlet, se sont élevées sans encombre à l'impétuosité délirante du *scherzo*, et la frénésie des bravos a continué cet ouragan d'insurrection victorieuse que Rossini a écrit pour l'immortalité de son *Guillaume Tell*.

MÉRY.

Revue critique.

Dictionnaire de musique, par PIERRE LICHTENTHAL; traduit de l'italien, par D. MONDO.

Lorsque le docteur Lichtenthal publia en 1826 son Dictionnaire de musique, il fit assurément une chose bonne et utile. A l'exception de l'Allemagne, qui possédait l'ouvrage non achevé de Walter, et, seulement depuis 1802, le Dictionnaire de Christophe Koch, on en était partout réduit à Rousseau, que ses éditeurs et traducteurs n'avaient pas pris soin de compléter et de mettre au courant du progrès des connaissances musicales; à la vérité on avait publié dans l'*Encyclopédie méthodique* de longs suppléments aux articles de Rousseau, et, au milieu de beaucoup de fatras, on trouvait dans le premier volume des choses utiles et intéressantes; les articles de Ginguené et ceux de Framery offraient d'excellentes parties; mais lorsqu'on reprit l'impression de cet ouvrage en 1813, on eut la maladresse de confier la direction à un homme qui, sans être dépourvu de tout mérite, prétendit ne se servir de l'*Encyclopédie méthodique* que pour en faire l'arsenal d'idées incohérentes et extravagantes qui étaient les *seules vraies* pour lui; il remplit ses colonnes de l'exposé d'un système qui ne pouvait obtenir aucun succès, et eut d'ailleurs le tort de ne point prendre la peine de coordonner ses articles avec les articles existants, en sorte qu'il n'est pas rare de trouver dans la première partie des renvois qui ne sont pas remplis dans la seconde. M. Lichtenthal profita souvent de cet ouvrage, mais il se garda bien de le reproduire; il ne voulut pas non plus traduire le travail de M. Castil-Blaze, qui avait jugé à propos de se renfermer dans la musique moderne; il composa au moyen de ces dictionnaires et du très estimable lexique dû à Christophe Koch, deux volumes dont les articles sont généralement bien digérés, et à la rédaction desquels ont présidé une saine critique et une érudition consciencieuse. Cet ouvrage était fort défectueux en ce qui concerne la *théorie*, ou pour mieux dire, la *composition* de la musique; mais plusieurs autres parties, l'esthétique, par exemple, traitée d'après les idées de Krug, compensaient largement cet inconvénient. En somme, les qualités du livre surpassaient de bien loin ses défauts, et il eût pu être fort bon de traduire cet ouvrage lorsqu'il parut; encore aurait-on dû dès cette époque corriger certaines erreurs assez importantes, compléter ce qui avait besoin de l'être; en un mot, faire à la fois une traduction et une nouvelle édition, car toute réimpression d'un dictionnaire doit apporter quelque amélioration au travail primitif.

Ce qui était vrai en 1826 l'est bien autrement en 1839 et après le mouvement musical qui s'est opéré en France, mouvement que l'on pourrait nier, si pour le juger on s'en tenait à la publication que vient de faire M. Mondo. Toutefois, cette traduction aura certainement le mérite de la nouveauté, du moins à l'égard de la forme qu'on lui a donnée et dont l'idée est vraiment incroyable. S'imaginerait-on, en effet, que le traducteur a fait imprimer son travail non dans l'ordre de la nomenclature française, mais dans celui de la nomenclature italienne, en sorte que celui qui en fait usage doit s'imposer le travail préliminaire de la traduction en italien du mot français qu'il veut chercher? On ne conçoit pas comment une méthode si préjudiciable au succès du livre a pu être suivie; rien n'était plus facile que de former d'abord une liste générale des mots à traduire mis en correspondance avec l'alphabet français; l'opération n'en devenait ni plus longue ni plus difficile, l'on ne s'écartait pas des règles prescrites par le bon sens, et l'on ne marquait pas sa traduction d'un indélébile ridicule. Une pareille gaucherie est du reste bien digne d'un siècle où l'on

agit si étourdiment à tout propos, où l'absence de capacité sait se cacher sous la hardiesse de l'affirmation et trompe trop souvent les ignorants, tandis qu'elle inspire aux hommes vraiment instruits plus de pitié encore que de mépris.

Si M. Mondo eût possédé des connaissances musicales suffisantes, il aurait certainement amélioré le travail de M. Lichtenthal, mais étant peu en fond sous ce rapport, il devait au moins tâcher de rendre sa traduction aussi bonne que possible. Une première chose à faire eût été de reproduire les passages fort nombreux d'auteurs français traduits en italien tels que ces auteurs les avaient écrits primitivement eux-mêmes, et de redonner par exemple un grand nombre d'articles historiques, tels que Gingnené les avait d'abord présentés dans l'*Encyclopédie méthodique*. Il fallait en faire autant pour Rousseau et pour M. Castil-Blaze.

A l'égard de quelques additions faites à l'ouvrage dans le second volume, la plupart sont empruntées à l'ancienne *Revue musicale*, et il n'y a rien à redire, sinon que ce qui est bien dans un journal n'est pas toujours bien dans un dictionnaire. Quant à celles qui appartiennent en propre au traducteur, elles sont dépourvues de toute importance, et le mieux à faire est de n'en point parler. Des erreurs qui s'étaient glissées dans le très estimable travail de M. Lichtenthal, pas une n'a été relevée; on n'a même pas manqué de copier ses fautes d'impression : ainsi l'on trouve la fameuse collection de Martin Scubert citée sous le titre de : *Scriptores ecclesiastici, de musicâ sacrâ* POTISSIMUS; cette faute est prise de l'édition italienne, et le traducteur français, qui apparemment n'est pas fort en latin, s'est bien gardé de la corriger.

En dernière analyse, il ne faut pas trop s'appesantir sur les défauts de la traduction de M. Mondo; ce sont là des ouvrages éminemment inoffensifs, ils ne font de mal à personne, n'en disent de personne, et sont lus de peu de personnes.

SOLENNITÉ DE NOEL EN ANGLETERRE.

L'approche de Noël s'annonce à Londres, et dans la plupart des provinces, d'une manière particulière. Pendant la quinzaine qui précède, on est de temps en temps réveillé au milieu de la nuit par une musique douce et lente, exécutée au moyen de divers instruments. L'effet en est singulier. Cette musique qui résonne tout-à-coup au milieu du silence de la nuit, sous vos fenêtres, qui passe et repasse dans la rue, parvient à peine à vous réveiller, que déjà vous cessez de l'entendre; elle produit par là une sensation indistincte comme celle d'une musique perçue dans un songe; aussi vous fait-elle souvent rêver de musique sans vous réveiller, agissant sur les seules facultés de l'âme pendant le sommeil, comme le font les songes. On appelle cette musique les *waits* (les veillées), et elle est exécutée par des musiciens ambulants qui, après Noël, vont demander une petite rétribution aux maisons comprises dans leur ronde.

Il est un autre précurseur moins agréable, mais plus caractéristique, qui se fait entendre dans Londres à la même époque : c'est le sonneur public, le *bell-man*, comme on l'appelle. Le *bell-man* est un des agents inférieurs de la police de la paroisse, qui s'en va la nuit agitant une grosse cloche au son rauque, et chantant d'une voix plus rauque encore quelques mauvaises rimes relatives à la circonstance. Il vient, lui aussi, demander son pour-boire après Noël, et laisse à chaque maison une copie de ses vers.

Correspondance particulière.

Milan, 7 janvier 1840.

La saison d'automne s'est ouverte au théâtre de la Scala par l'opéra d'un jeune débutant, il maestro Verdi, intitulé : *Oberto, conte di San Bonifacio*. Dans le nombre des ouvrages dénués de talent et d'imagination qui se produisent sur la scène de Milan, celui de M. Verdi mérite d'être distingué; car il n'a pas abusé du moins du système étourdissant et de ces pâles réminiscences qui signalent la plupart des partitions italiennes. Plusieurs mélodies originales, deux morceaux d'ensemble qui rappellent heureusement ceux du *Bravo* de Mercadante, et une orchestration soignée et intelligente rendent cet opéra vraiment digne des applaudissements que lui a prodigués avec enthousiasme le public, qui commence à se lasser des chutes réitérées auxquelles il assiste depuis si long-temps. La partition a été achetée par l'éditeur Jean Ricordi.

Le Due illustri rivali, tel est le titre de l'opéra qu'a composé Mercadente pour le théâtre de *la Fenice*, de Venise, et que les entrepreneurs de la Scala ont choisi pour ouvrir la saison du carnaval. Cet ouvrage, qui avait été couronné à Venise du plus grand succès et y avait obtenu les honneurs de la reprise, a échoué ici complétement. Ces oppositions de jugements entre le parterre de Venise et celui de Milan ne sont pas rares. Je les attribue à un parti pris d'avance plutôt qu'à une conviction sincère. Cependant la partition de Marcadante est loin de manquer de mérite, et ne fût-ce qu'en faveur de l'exécution, elle méritait bien d'être écoutée jusqu'au bout, tandis qu'il a fallu baisser la toile devant une cabale des plus tumultueuses. Mercadante, dont l'imagination est si féconde, a introduit dans ses dernières productions une nouvelle sorte de morceaux d'ensemble qui plaisent à l'oreille quand la mélodie est soutenue par le charme des voix, mais il en résulte trop aisément une impression monotone. Ces effets musicaux, s'ils étaient connus à Venise, y avaient du moins été mis rarement en pratique, tandis qu'à la Scala, qui retentissait encore des airs du *Giuramento* et du *Bravo*, la même méthode ne pouvait exercer le prestige de la nouveauté. Ajoutez à cela la couleur uniforme et exclusivement pathétique du drame et l'extrême longueur du libretto, et vous parviendrez peut-être à vous expliquer le grand succès de *la Fenice* et le fiasco de la *Scala*.

Marcadante, au reste, paraît perdre d'année en année cette chaleur d'inspiration sans laquelle une composition musicale ne saurait aspirer qu'à un succès éphémère, et qui fait que les œuvres de Rossini, Meyerbeer, Auber, Bellini, et de quelques autres artistes modernes recueillent aujourd'hui les suffrages universels. Mais si par une sorte de compensation il veut se borner à la composition harmonique, en s'inspirant d'idées mélancoliques et douces, il obtiendra l'avantage d'enrichir de sa musique aussi bien l'église que le théâtre.

Deux jeunes débutantes se sont produites à la Scala, mesdames Frezzolini et Brambilla. Ce sont deux artistes assez médiocres et dont la place est dans les théâtres de second ordre. Aussi le public les a-t-il reçues avec beaucoup de froideur, et si quelques bravos se sont fait entendre, ça été par pure courtoisie.

Le ténor Moriani a reparu avec toute l'énergie de ses moyens, toute la fraîcheur de sa voix, et il a été fort applaudi dans la courte romance insérée dans le second acte des *Rivales*, et expressément composée pour cette occasion par l'auteur. M. Caton Lonati, autre ténor, et la basse Marini ont soutenu de leurs belles voix les morceaux

d'ensemble; mais ils n'avaient pas de rôles qui pût les faire briller.

Le *Belisario* de Donizetti a remplacé l'opéra de Mercadante. Le deuxième rang ne lui avait pas été assigné à cause de son infériorité, mais parce qu'on l'avait représenté durant toute une saison à la Scala, et avec un si brillant succès que toutes les mémoires en gardaient encore le vivant souvenir. Le principal rôle était confié, comme la première fois, à la basse-taille Salvatori, artiste d'une rare intelligence, qui a eu le bonheur de chanter plusieurs fois à Milan avec madame Malibran, et dont celle-ci faisait le plus grand cas. Une grave maladie l'a privé, il est vrai, de la plupart de ses moyens comme chanteur, mais il lui reste une expression dramatique incomparable; et le public qui gardait le souvenir de ses anciens triomphes, l'a accueilli avec une explosion de bravos plutôt adressés à de glorieux trophées qu'à ses exploits récents.

Mesdames Mazzarelli et Barbieri, les deux *primedonne*, font assaut tous les soirs entre elles de cacophonie, si bien que la patience du public de Milan est presque à bout. On monte à la Scala *Lucrèce Borgia*.

Nouvelles.

*** M. Halevy vient de recevoir une nouvelle récompense qui lui était bien due : S. A. R. M. le duc d'Orléans l'a nommé directeur de sa musique.

*** Demain vendredi, à l'Opéra, la cinquième représentation du *Drapier*. Samedi, au même théâtre, troisième bal masqué.

*** La représentation au bénéfice de mademoiselle Fanny Elssler se prépare à l'Opéra. Le théâtre désire la donner le 23 de ce mois. Voici la composition du spectacle telle qu'elle est projetée : le troisième acte d'*Otello*, avec mademoiselle Pauline Garcia pour Desdemona et Duprez pour le Maure de Venise, *le Bourgeois gentilhomme*, par les acteurs du Théâtre-Français, et le ballet de *Nina* ou *la Folle par amour*, avec les artistes de l'Opéra.

*** Lundi, au Théâtre-Italien, la reprise de *Don Giovanni* au bénéfice de Tamburini, chanté par mesdames Grisi, Persianni, Albertazzi, MM. Rubini, Tamburini, Lablache et Morelli. Dans l'entr'acte, mademoiselle Pauline Garcia chantera un air du maestro Corta. — Aujourd'hui jeudi, au même théâtre, *Cenerentola*, par MM. Rubini, Tamburini, Lablache, Morelli, mesdames Pauline Garcia, Amigo et Bellini.

*** La reprise de *l'Eclair*, d'Halevy, a eu lieu avant-hier à l'Opéra-Comique. Le succès a été complet et assure de belles recettes à ce théâtre, qui en a grand besoin.

*** On répète avec activité, à l'Opéra-Comique, *Marie*, opéra de Donizetti, pour les débuts de mademoiselle Borghèse. *Carline*, de M. Thomas, est retirée pour le moment des répétitions.

*** Le chanteur Roy, qui avait depuis plusieurs années établi à l'Opéra-Comique, non sans quelque succès, différents rôles importants, entre autres celui du concierge du couvent dans le *Domino noir*, et du marquis Odoard dans *les Treize*, vient de mourir à Marseille, où il avait été appelé par un engagement au Grand-Théâtre.

*** On assure que mademoiselle Rossi persiste toujours à aller en Italie, à l'expiration de son engagement avec l'Opéra-Comique.

*** Notre collaborateur, M. *G. Kastner*, vient de terminer pour l'Allemagne un grand opéra dont le poëme est du conseiller Dr *G. Schilling*, rédacteur en chef des *Annales de l'association musicale allemande*. Cet opéra sera représenté successivement sur trois théâtres : à Stuttgard, sous la direction de *Lindpaintner*; à Cassel, sous celle de *Spohr*; et à Carlsruhe, sous celle de *Strauss*.

*** *Concerts Saint-Honoré*. — Demain, vendredi, M. Valentino fera exécuter la symphonie en *ut* mineur, de Beethoven, et très incessamment la symphonie concertante, 47e, en *si* bémol, de Haydn, dans laquelle les premiers talents de l'orchestre seront tour à tour entendus. Dimanche prochain, 19, grand bal paré, masqué et travesti.

*** Le prince royal de Hanovre a composé un hymne à Sainte-Cécile qu'il a dédié au roi de Saxe. Cet hymne a été exécuté par 320 musiciens lors du centième anniversaire de l'inauguration de l'orgue de la cathédrale d'Altenburgh.

*** Dans la relation d'un *Voyage en Chine*, publié récemment par la *Revue des Deux-Mondes*, on trouve de curieux détails sur la musique du *céleste empire*, si toutefois on peut appeler musique le désacord le plus complet des sons les plus étranges.

« Un orchestre chinois réunit ordinairement un certain nombre de *gongs* (espèce de grands bassins faits de l'amalgame de divers métaux), de tambours, de cymbales et d'instruments à vent d'une horrible discordance. Chaque musicien joue de son instrument comme s'il était seul, de toute la force de ses poumons ou de ses bras, sans s'occuper en aucune façon de ses voisins. Vous dire l'effet que produit ce mélange de sons serait vraiment impossible; c'est quelque chose d'infernal. Il faut être Chinois pour entendre la musique chinoise sans avoir une attaque de nerfs. On dit, je ne sais jusqu'à quel point la chose est exacte, que la cause principale de la mort de lord Napier fut l'effrayant charivari que, sous prétexte de lui faire honneur, les Chinois lui donnèrent, charivari qui dura trois jours, pendant lesquels il dut souffrir la plus cruelle des tortures. On prétend que lord Napier sortit du bateau qui le reconduisit de Canton à Macao avec tous les symptômes de la maladie qui l'emporta. Je conçois sans peine, du reste, qu'aucun tympan ne puisse résister à un concert chinois d'aussi longue durée. »

*** Nous nous empressons d'annoncer que le feu qui s'est manifesté mercredi dernier chez M. Pape n'a heureusement point gagné les magasins de pianos ni les ateliers : une seule pièce renfermant des marchandise a été atteinte.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Angers*. — On vient de placer dans l'église Saint-Serges un orgue construit par la maison Daublaine et Callinet de Paris. Cet instrument, essayé par les principaux organistes et amateurs de notre ville, a réuni tous les suffrages.

*** *Nantes, 4 janvier*. — Le concert donné vendredi par mademoiselle Bazin a été remarquable sous tous les rapports, et par la brillante assemblée qu'il avait appelée à l'Hôtel-de-Ville, et par les applaudissements qui ont accueilli les divers exécutants. Mademoiselle Bazin a obtenu l'un de ces succès qui restent en souvenir dans la vie d'un artiste. Nous avons eu plusieurs fois l'occasion de faire un juste éloge de cette jeune cantatrice. Aujourd'hui nous voulons emprunter cet éloge à l'un des journaux qui, dans le voyage qu'elle vient de faire en Bretagne, ont le mieux apprécié le talent de mademoiselle Bazin : « Belle voix de mezzo-soprano, pureté de style, élégance dans les traits et les ornements, point d'affectation ni d'exagération, mais une exécution toujours large, facile et distinguée, voilà, dit l'*Armoricain*, les qualités qui font de mademoiselle Anaïs Bazin l'une des cantatrices les plus remarquables qu'on ait jamais entendues à Brest. »

— Aux termes de ses engagements avec l'administration municipale, M. le directeur privilégié des théâtres de Nantes était tenu de déclarer avant le 1er janvier s'il était dans l'intention de solliciter une autorisation nouvelle pour la campagne prochaine, ou s'il renonçait à la direction. La déclaration faite par M. Lemonnier a été qu'il y renonçait.

Une telle décision peut paraître d'autant plus surprenante, que le théâtre est en voie de prospérité très grande; mais on assure que, pressé par le temps et n'ayant pu réussir à négocier selon ses vues quelques engagements de sujets importants, M. le directeur s'était vu forcé d'en agir ainsi, sauf à revoir. — Le conseil municipal s'est assemblé vendredi dernier, et après délibération, a voté la subvention théâtrale au même taux que l'année courante, 50,000 fr. Un délai a été déterminé pour laisser le loisir à M. le directeur de revenir sur sa renonciation; et dans le cas où, à l'expiration de ce délai, il y aurait lieu à déclarer la direction théâtrale vacante, la préférence devrait toujours être accordée à M. Lemonnier, s'il se mettait de nouveau sur les rangs pour l'obtenir.

*** *Montpellier, 8 janvier*. — Notre théâtre est depuis quelque temps dans un grand état de prospérité. *Le Domino*, *la Pie*, et surtout *la Juive*, sont les ouvrages à recettes. On met en scène *les Huguenots*, dont Richelme, Devilliers et Germain rempliront les principaux rôles.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** On lit l'article suivant dans un journal de Bruxelles. — Nous avons annoncé il y a deux mois le départ de M. de Bériot pour Saint-Pétersbourg. Nous apprenons que le célèbre virtuose est encore à Vienne, et qu'il y a été retenu par une assez grave maladie, dont la cause fait trop d'honneur à notre compatriote pour être passée sous silence. M. de Bériot venait de donner à Vienne un premier concert auquel assistait toute la cour, et l'Empereur avait donné lui-même a plusieurs reprises le signal des applaudissements. Les admirateurs de l'habile artiste réclamaient immediatement une seconde soirée; il l'annonce en effet, mais dans l'intervalle il apprend qu'un pauvre musicien d'une ville voisine se trouve dans une position de fortune quasi désespérée. Cédant à un mouvement généreux, il prend la résolution de venir en aide à un confrère en Apollon, comme on eût dit jadis. De plus, comme il faut encore choisir le moyen le plus délicat lorsqu'on veut faire la charité, il croit devoir aller jouer à son bénéfice au lieu de lui envoyer brutalement une aumône. Son arrivée dans la petite ville en question est un événement dont pourront seules comprendre l'importance les personnes auxquelles la dévotion des populations d'Allemagne pour la musique est bien connue. N'eût-on dans sa bourse qu'un petit écu, il faut le donner pour entendre le virtuose. On le donne, et, grâce au produit de la soirée, une famille est tirée des angoisses de la misère. Au retour, M. de Bériot fut pris d'un refroidissement dont il n'apprécia point d'abord la gravité. Son second concert était affiché; jusqu'au dernier moment les médecins lui donnèrent l'assurance qu'il y pourrait paraître, mais son état empirant, il fut contraint d'y renoncer. Une partie du public était déjà réunie dans la salle du concert quand on fut informé de l'impossibilité où se trouvait l'artiste de se faire entendre. Peut-on dire ce qui serait advenu d'un pareil événement dans tout autre pays? La foule aurait éclaté en murmures, si elle ne se fût donnée le plaisir de briser quelques banquettes. On n'entendit point proférer une plainte, tant le public de Vienne a de respect pour les grandes représentations et pour sa propre dignité; les spectateurs déjà rassemblés se dispersèrent en silence. Pendant quelques jours l'état de la santé de M. de Bériot fut de nature à donner des inquiétudes. Parmi les témoignages d'intérêt qui lui furent prodigués, l'un des plus flatteurs fut le soin que prit l'impératrice de faire demander plusieurs fois de ses nouvelles. M. de Bériot approche maintenant de son rétablissement, mais il ne pourra pas jouer du violon tant qu'il restera quelques symptômes du mal dont il a été atteint, en sorte qu'il lui faut renoncer à son voyage de Russie, bien que tous ses préparatifs soient faits pour l'entreprendre. Il est probable que dans cet état de choses il songera plutôt à gagner l'Italie ou le midi de la France. Dans son premier concert à Vienne, M. de Bériot a trouvé M. Listz prêt a le seconder, et par un échange de bons procédés dont le public a profité, il a rendu la pareille quelques jours après au célèbre pianiste. Les journalistes allemands se félicitent à l'envi de la bonne fortune qu'ils ont eue d'entendre à la fois deux artistes d'un si haut mérite. M. de Bériot est déjà populaire à Vienne, et nous voyons par des recueils consacrés à la revue des modes, qu'on a donné son nom à de nouveaux vêtements. Des galanteries de ce genre chez une nation qui ne prodigue pas son enthousiasme, sont significatives.

*** *Hanovre.* — Les amateurs d'opéra sont partagés ici en deux partis, qui répondent un peu aux affections politiques des gens qui les composent. Les uns, qui soutiennent les opéras modernes dans le genre italien et français, se trouvent d'accord avec les prédilections de la cour, qui passe pour aimer cette musique; les autres se plaignent de ce qu'on n'encourage pas la haute musique dramatique, si sérieusement traitée par les Allemands. Or, l'administration du théâtre de la cour a engagé pour l'opéra madame Gentilnomo, qui est venue de Vienne, et qui chante surtout le genre léger et gracieux. Les germanistes ne nient pas le talent de madame Gentilnomo, mais ils voudraient qu'on eût une seconde prima donna pour l'opéra allemand. Leurs adversaires allèguent que le roi paie la majeure partie des dépenses du théâtre de la cour, et qu'il a bien le droit d'encourager le genre qu'il préfère; que d'ailleurs l'administration du théâtre cherche une chanteuse pour l'opéra allemand, etc., etc.

*** *Vienne, 31 décembre.* — Miss Lidlaw, pianiste du roi de Hanovre, est arrivée et s'est fait entendre ici. Quoiqu'elle vînt après Liszt et madame Pleyel, elle a pu encore obtenir beaucoup de succès, qu'elle mérite d'ailleurs.

A propos de Liszt, ses compatriotes hongrois, transportés d'enthousiasme par ses derniers triomphes, s'évertuent à lui trouver une généalogie aristocratique. On cite dans les journaux hongrois une lettre adressée dans le XVIe siècle par le palatin Thurzo à un nommé Li-zth, qu'il appelle son parent.

*** *Pesth* (Hongrie). — L'opéra de *Guido et Ginevra ou la Peste de Florence*, de MM. Auber et Halevy, vient d'être représenté pour la première fois dans notre ville, sur le Théâtre-Royal-Allemand, et a obtenu un succès d'enthousiasme, malgré les absurdes changements que notre censure dramatique a obligé le traducteur de faire, tant au sujet qu'à l'action de cette pièce. Depuis quelque temps, le goût des jeux scéniques se répand de plus en plus en Hongrie. Un nouveau théâtre vient d'être construit à Pesth, et maintenant, dans cette ville et dans celle d'Ofen, qui, grâce au pont qui les joint, peuvent être considérées comme une seule cité, on joue presque tous les soirs sur cinq théâtres, et pendant l'été, sur un sixième, qui se trouve dans le faubourg septentrional d'Ofen. A Taufkirchen (dans le comitat de Baranya), qui a à peine huit mille habitants, on a bâti dans le courant de la présente année un théâtre qui peut contenir quinze cents personnes; à Temeswar (dans le comitat du même nom, qui possédait déjà un théâtre assez vaste, on en a établi un second destiné exclusivement à l'opéra et aux ballets. Dans le bourg de Miskolcz, situé à peu de distance des célèbres vignobles de Tokai, une aile de l'Hôtel-de-Ville a été disposée en salle de spectacle provisoire, en attendant que les ressources pécuniaires de cette petite localité permettent d'y faire bâtir une salle définitive. Enfin, à Agram, dans la Croatie hongroise, a été récemment élevé un très beau théâtre pour des représentations en langue esclavonne, et qui a été inauguré, dans le courant du mois dernier, par l'*École des vieillards*, de M. Casimir Delavigne, traduite par M. Marc-Elie Kaschtingy. Cette célèbre comédie a été accueillie par le public agramois avec une telle faveur, que la direction du théâtre l'a fait donner vingt-six fois de suite, et que chaque fois la salle a été remplie jusqu'aux combles.

*** *Dresde, 2 janvier.* — On s'occupe de monter au théâtre de cette ville l'opéra de *Macbeth*, de Chelard, compositeur français, maître de chapelle du roi de Bavière.

*** *Schwerin, 31 décembre.* — Nous avons en ces jours derniers deux concerts remarquables donnés l'un par M. Randenkolb, violoncelliste de la cour, l'autre par Ernst le violoniste. M. Randenkolb est un excellent virtuose qui rappelle beaucoup la manière de Ramberg. Pour Ernst, c'est un de ces rois du violon qui imposent à la foule toutes les passions qui les agitent, et dont le jeu savant et audacieux ne satisfait pas moins les connaisseurs les plus difficiles. Son succès a été pyramidal.

ERRATA

DE L'ARTICLE SUR LA PHILOSOPHIE DE LA MUSIQUE,

Dans le n° 1 de la *Revue et Gazette musicale*, 7e année.

1° Page 2, col. 2, parag. 3, après ces mots : *s'est étendu sur les rapports des lois du système du monde*, ajoutez : *avec les proportions des intervalles des sons.*

2° Même colonne, parag. 4, au lieu de : *Keppler redevint homme*, lisez : *redevient.*

3° Page 3, col. 1, parag. 2. Après les mots : *Négligée par tous les théoriciens du moyen-âge et de la renaissance*, ajoutez : *à l'exception de Marchetto de Padoue.*

4° Page 3, col. 2, parag. 2. Au lieu *d'une tonalité fixe et non traditionnelle comme étant celle du plain-chant*, lisez : *d'une tonalité fixe et non transitionnelle comme était celle du plain-chant.*

5° Page 3, col. 2, ligne 3. Au lieu de : *dernier terme de la conception*, lisez : *dernier terme de sa conception.*

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. REVUE ET N° 6.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 19 janvier 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Premier concert du Conservatoire (deuxième article); par H. BERLIOZ. — Origine et révolutions de l'Opéra-Comique (troisième article); par É. FÉTIS. — *Revue critique.* Étude de piano, par madame Chabouillé-Saint Phal; petit Manuel d'harmonie, par M. Elwart; par H. BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

Le septième concert offert aux Abonnés de la Gazette musicale aura lieu le 30 janvier. Il sera à GRAND ORCHESTRE, et sous la direction de M. HECTOR BERLIOZ. — Nous donnerons le programme sous peu de jours.

PREMIER CONCERT DU CONSERVATOIRE.

QUELQUES MOTS SUR LA MUSIQUE ANCIENNE.

(Deuxième article[1].)

La thèse que j'ai soutenue dans l'article précédent trouvera sans doute beaucoup de contradicteurs; il me sera bien difficile, je le crains, de détruire une opinion reçue et d'autant plus enracinée qu'elle a été acceptée sans réflexion, sans raisonnement. L'expérience doit être plus puissante que tout ce que je pourrais dire, et je n'écris qu'afin de la provoquer. En attendant qu'elle ait pu faire naître la conviction, les citations et les exemples ne sauraient être trop multipliés; il faut, par tous les moyens possibles, répandre la lumière sur cette question, et détruire un préjugé qui, pour plusieurs artistes, a été une cause de découragement, et dont l'influence est encore si fatale sur la direction des études musicales en général et sur le goût du public.

Donc, pour ajouter à ce que j'ai dit au sujet des œuvres dont le temps a respecté la puissance, et ne choisir mes exemples que parmi les plus connues : Quoi de plus frais, quoi de plus beau dans sa majesté calme, que le madrigal de Palestrina : *Alla riva del Tebro?* Ce morceau est éternel évidemment, des milliers d'années n'altèreront en rien la pureté de sa forme ni le charme de sa pensée. On dira : Ceci est peu mélodique, et l'effet ne résulte guère que de l'enchaînement des accords et des entrées successives des voix. Or, on ne conteste pas à l'harmonie la force de résister au temps, la mélodie seule est en cause. — Soit. En ce cas, les preuves ne manqueront pas non plus. Un demi siècle n'a rien ôté de sa noblesse mélodique à l'air : *Elle m'a prodigué*, dans *OEdipe*, de son élan dramatique à celui de Richard : *O Richard, ô mon roi!* de sa mélancolie naïve à la romance du même opéra : *Une fièvre brûlante.* Les ans n'ont point affaibli la terrible énergie du chœur d'*Ernelinde* de Philidor : *Jurons sur nos glaives sanglants!* et parmi les mélodies riantes et gracieuses, l'air de danse en *fa* majeur d'Armide, le chant de Tarare : *Ainsi qu'une abeille*, les couplets de la Molinara de Païsiello, la romance

(1) Voir la *Revue et Gazette musicale de Paris*, du 16 janvier 1839.

des visitandines : *Dans l'asile de l'innocence*, l'air d'Adolphe et Clara : *Aimable et belle*, la romance de Nina, celle de Gulnare, l'air d'Anacréon : *Songe enchanteur*, les chœurs bibliques de *Noëmi*, de Lesueur, le trio d'OEdipe : *O doux moments*, l'air de *la Colonie* : *Dis moi donc, quand tu me quittes*, et une multitude d'autres de divers auteurs, ont conservé tout leur charme et rendent la tâche des mélodistes actuels d'une immense difficulté. Et les airs nationaux ! et ces chants d'Écosse et d'Irlande d'un tour si pittoresque, d'une si enchanteresse rêverie, à quelle époque remontent-ils ? Dieu le sait.

Il faut remarquer aussi certains styles étranges que les juges superficiels sont disposés à trouver vieux par cela seul qu'ils offrent une dissemblance frappante avec ce qu'on entend tous les jours.

Il en est de même de ceux qu'on a beaucoup imités. Les mélodies primitives qui servirent de modèles sont toujours aussi belles ; on en est las, il est vrai, mais à qui la faute ? aux plagiaires, aux imitateurs.

Nous trouverons à faire, sans doute, plus d'une application de ces idées, en examinant les morceaux dont se composait le programme de la première séance du Conservatoire, et ceux qu'on entendra dans les concerts suivants.

La session musicale a été ouverte cette année par une œuvre de Beethoven demeurée inconnue aux Parisiens jusqu'ici, l'ouverture en *ut* majeur de *Leonore*. C'est peut-être la plus belle, et incontestablemeot la plus grande de toutes celles de Beethoven. *Leonore* fut le premier titre de l'opéra célèbre aujourd'hui sous celui de *Fidelio*, et pour lequel l'auteur a écrit trois ouvertures : celle-ci d'abord, que le directeur du théâtre et les musiciens trouvèrent incompréhensible, ensuite celle où figurent les trois principaux thèmes de l'opéra, refusée également à cause de sa terminaison douce qui n'excite pas les applaudissements ; enfin celle en *mi* majeur, dont le caractère brillant se peut appliquer indistinctement à toute espèce d'opéra, et qu'on a définitivement adoptée sous le nom d'ouverture de *Fidelio*.

Le chef-d'œuvre instrumental dont il est ici question n'est pas d'une excessive difficulté pour les exécutants ; l'ouverture de Coriolan exige d'eux une bien plus grande habileté de mécanisme. La phrase de quatre mesures qui forme le sujet de l'allegro est très simple ; l'effet résulte de l'art prodigieux qu'a mis l'auteur à la développer, de la chaleur toujours croissante des rhythmes, de leur extrême variété, du choix exquis des modulations, de l'imprévu de certains détails, de l'expression tendre d'une autre mélodie épisodique, et d'une instrumentation d'une richesse et d'une sonorité merveilleuses. L'auditoire a été entraîné, et trois salves d'applaudissements ont constaté son enthousiasme. Il y a pourtant un solo de flûte, dont la présence, au milieu de cette magnifique composition, est tout-à-fait inexplicable. Il ne faut pas avoir le goût bien sévère pour en trouver le dessin vulgaire et l'effet mesquin et déplacé. C'est là une phrase *vieille*, elle ressemble à cent autres qu'on n'écrivait déjà plus au temps de Beethoven à cause de leur puérilité bien reconnue. Elle est ainsi doublement vieille en tant qu'imitation d'une chose qui ne fut jamais bonne en soi.

L'air avec chœur de *la Passion*, de Bach, n'avait jamais été exécuté en France ; c'est le seul fragment de ce fameux ouvrage que nous ayons entendu jusqu'à présent. Il est d'une admirable couleur antique, d'une expression profonde et vraie. Les récitatifs de l'évangéliste et de Jésus, bien rendus par MM. A. Dupont et Alizard, m'ont paru présenter de véritables difficultés d'intonation. La belle mélodie de l'air en *ut* mineur récitée, tantôt par un hautbois solo, tantôt par le ténor accompagné d'un contre-chant du hautbois et des basses, et entrecoupée de chœurs, exhale ce sentiment de tristesse infinie, d'accablement mortel, que dut éprouver le Christ en s'écriant : *Mon père, éloignez de mes lèvres ce calice d'amertume*. Pourquoi est-on forcé d'y reconnaître des duretés harmoniques et des relations fausses, dont l'oreille est d'autant plus offensée, que les passages où elles se trouvent ne sont écrits qu'à deux parties ! Celle de la septième mesure, où la basse arrive par un *ré* naturel sur le *mi* bémol portant septième dominante, et par conséquent *ré* bémol, sans préparation, est extrêmement pénible, pour ne rien dire de plus.

L'andante du concerto de violon (de Bach) n'a pas été moins bien goûté que le chant précédent. La mélodie est également empreinte de cette mélancolie religieuse qu'on retrouve dans beaucoup de morceaux lents de cette époque. Il débute par une ritournelle fort singulière, composée seulement de grosses notes frappées sur chaque temps de la mesure par les basses et les violons alternativement. Cette phrase revient plusieurs fois, exécutée de toute la force des archets, entre chaque petit solo du violon principal ; et ramenée enfin en forme d'accompagnement ; elle termine l'andante par un de crescendo inattendu d'un effet délicieux. M. Habeneck, pour qui l'exécution d'un pareil solo de violon n'était qu'un jeu sous le rapport de la difficulté, l'a phrasé avec âme et une pureté de son irréprochable ; il ne pouvait manquer d'être généralement et long-temps applaudi.

Les psaumes de Marcello ne seraient chez nous connus que de réputation sans les efforts intelligents de ce digne Choron. L'accueil fait dimanche dernier au premier qu'on ait encore offert au public du Conservatoire, prouve qu'on ne demande qu'à les connaître davantage, et témoigne qu'ils n'ont rien perdu de leur puissance ni de leur majestueuse beauté. Cette musique est très difficile à bien chanter ; il faut des études spéciales pour y parvenir. Les chœurs de la chapelle de Saint-Marc, du Conservatoire des Pauvres-Filles et du Casino des Nobles, étaient, au temps de Marcello, dans toute leur splendeur, et ces institutions excellentes aplanirent sans doute pour lui des difficultés à peu près insurmontables aujourd'hui. L'art de chanter en chœur était en effet si cultivé alors, que, dans certaines chapelles, l'usage était de faire entendre à chaque cérémonie une composition nouvelle, qui, ne s'exécutant qu'une fois, était chantée néanmoins *à première vue*. Des partitions souvent fort compliquées, et écrites à huit ou dix parties, sortaient ainsi, à la satisfaction de l'auteur, d'une épreuve qui, de nos jours, leur serait infailliblement fatale. Le principal mérite des chanteurs ne consistait pas, comme à présent, dans une brillante vocalisation, de même que le théâtre n'absorbait pas seul l'intérêt du public. Un compositeur pouvait devenir illustre sans courber la tête sous le joug de la cabalette et sans se faire le courtisan d'un castrat : témoin Durante, qui n'a jamais rien écrit pour la scène. Les choses, depuis lors, ont si fort changé de face, que si Marcello était notre contemporain, ses hymnes admirables ne trouveraient qu'à grand'peine dans toute l'Italie un petit nombre d'interprètes intelligents capables d'en reproduire le sens et l'esprit ; et, dans le cas même où les facilités d'une bonne exécution lui seraient acquises, le public, dans ses préoccupations frivoles, préfèrerait toujours à sa noble harmonie les vulgaires productions du plus misérable fabricant de cavatines.

Même à cette époque, et pour un homme d'extraction noble et doué des faveurs de la fortune, comme Benedetto Marcello, la carrière du compositeur dramatique n'était rien moins que facile et honorable sous certains rapports. On peut juger de tout ce que sa dignité d'homme et d'artiste avait eu à souffrir dans ses rapports avec le théâtre, par l'âpreté et la sanglante ironie qui firent la vogue de son

fameux pamphlet (*Il teatro a la moda*). De quel ridicule n'a-t-il pas couvert les directeurs, poëtes, compositeurs, chanteurs, chefs-d'orchestre; les prime donne, leurs mères, leurs protecteurs; les querelles, les intrigues de coulisses; les jugements du parterre, etc. Il a fait de tout ce monde-là un carnage effroyable; il n'a pas laissé pierre sur pierre du temple de la mode. Il en voulait surtout beaucoup à l'orso (l'ours), dont l'amour-propre lui avait paru le plus rude et le plus lourd à supporter. Il revient sans cesse sur la nécessité où sont les compositeurs qui veulent réussir, de se mettre dans les bonnes grâces *del signor orso*, et sur le profond respect qu'ils doivent en toute occasion afficher pour lui. Il paraît qu'il y avait alors, au théâtre de Venise, quelque individu chargé de représenter l'ours dans les intermèdes, les ballets et même les opéras; et que cet homme, grâce à l'engouement du public pour ses gambades, étant devenu un personnage de haute importance, faisait sentir aux plus grands artistes sa *supériorité*. Figurez-vous M. Meyerbeer obligé de faire sa cour aux jambes de derrière du chameau de la *Caravane*, et de toucher la main aux jambes de devant. Allons, ne calomnions pas notre époque, le règne des ours est passé; nous n'avons plus de ces bêtes-là à l'Opéra.

Le style généralement employé par Marcello dans ses psaumes est le style fugué; il s'en sert avec une merveilleuse aisance; choisissant toujours de beaux thèmes, ne sacrifiant jamais l'expression à des combinaisons puériles, mais n'usant au contraire des ressources variées du contre-point que pour faire scintiller sous toutes ses faces et avec tous ses avantages la pensée mère du morceau. L'entrée de la phrase est constamment disposée d'une façon favorable à l'effet vocal; il est singulier seulement que, dans une œuvre aussi soignée que le sont les psaumes sous le rapport de la pureté harmonique, on trouve des parties entrant sur des *quartes nues sans résolution*, comme on le voit page 159 au début de l'allegro : *Non avvi popolo co tanto barbaro*, où le premier ténor commence sur un *ré* au moment où le contralto finit sur le *sol*, de même que le second ténor commence, deux mesures plus loin, sur le *la*, quarte inférieure du *ré* non résolu sur lequel s'arrête le premier ténor. Dans un chœur d'un caractère rude et farouche, une telle disposition harmonique ne serait peut-être pas déplacée; mais ici sa justification nous paraît difficile, et, en tout cas, l'effet n'est pas bon.

Outre la beauté du dessin vocal, il faut admirer aussi, en général, l'ingénieux artifice avec lequel Marcello sait donner de l'intérêt à la simple basse instrumentale qui l'accompagne. Le chœur dont nous venons de parler en est lui-même un exemple; il serait facile d'en citer beaucoup d'autres plus remarquables encore.

Le psaume exécuté dernièrement au Conservatoire est du petit nombre de ceux où l'auteur a employé trois parties d'accompagnement : deux altos et basse. Le caractère de ces instruments graves, qu'on n'entend pas ordinairement à découvert, est énergique et triste, et s'allie parfaitement à l'accent religieux des voix.

Quant à la mélodie proprement dite, à coup sûr, dans les psaumes, elle ne ressemble guère à celle que le dandysme parisien honore de son estime; la physionomie en est essentiellement simple et même austère; quelquefois on sent que ses formes sont subordonnées aux exigences des combinaisons du contre-point où elle doit figurer; dans ce cas, elle s'efface un peu, pour laisser plus de place à sa noble sœur, l'Harmonie, qui ne tarde pas à lui rendre ce bon office, en la laissant dominer à son tour. Il y a même des psaumes entiers (et ils ne contiennent pas moins de six ou sept morceaux différents) écrits à une seule voix. Le *Largo* du vingt-unième « *E pur tu quello sei, che nell' excelso monte a te consagrato, ai ferma sede* », est un sublime exemple de ce que la seule mélodie peut produire de grandiose en ce genre.

Le Conservatoire devrait bien nous faire entendre celui-là; il est aussi accompagné à trois parties par les altos et les basses.

L'air des sauvages de Rameau n'a pas produit une sensation bien vive, malgré quelques détails harmoniques fort intéressants. L'expression de la partie instrumentale de ce morceau contraste évidemment avec celle des voix. Ces paroles : *Forêt paisible, jamais un vain désir ne trouble ici nos cœurs*, ne motivent en rien, ce me semble, la lourdeur rhythmique ni la joyeuseté un peu grotesque de l'orchestre. Comparez ça au chœur de Gluck : *Jamais dans ces beaux lieux*, et voyez de quel côté se trouvent la vérité et la grâce. Peut-être pendant ce chœur de sauvages (sauvages comme vous et moi, du reste, qui raisonnent *sur les dangers des faveurs de la fortune* et sur *les faux attraits des grandeurs*), peut-être, dis-je, un autre groupe de ces Hurons philosophes dansait-il à la représentation. En ce cas, le mouvement de l'orchestre serait parfaitement motivé et ma critique porterait à faux. On nous doit faire entendre maintenant le trio des *Parques*, et l'air : *Tristes apprêts*, et le chœur : *Que l'enfer applaudisse* Ces fragments d'*Hippolyte et Aricie* et de *Castor et Pollux* sont plus curieux encore que celui des *Indes galantes*.

M. Dorus a joué avec un très grand succès et une étonnante perfection un air varié de flûte. Ce jeune virtuose est incontestablement l'un des plus habiles qu'on connaisse en Europe, et il joue juste.

Le concert finissait par la symphonie en *la* de Beethoven, dont je n'ai plus rien à dire que : sublime! sublime! sublime!!! sublime en tout et partout. L'exécution a été digne de l'œuvre.

L'orchestre du Conservatoire va perdre dans peu un excellent artiste qu'on remplacera bien difficilement : M. Dieppo a obtenu un congé pendant lequel il va donner des concerts en Allemagne, en Suède et en Danemarck. Nous ne doutons pas des succès qui l'y attendent, mais nous souhaitons franchement qu'ils ne soient pas de nature à lui inspirer le désir de rester trop long-temps hors de Paris. Si nous venions à perdre notre premier trombonne, comment faire? on n'en trouve guère de cette force-là.

H. Berlioz.

ORIGINE ET RÉVOLUTIONS

DE L'OPERA-COMIQUE.

(Troisième article [1].)

Les apparitions successives des comédiens italiens en France y avaient naturalisé le goût des pièces mêlées de chants et de dialogues. Il était naturel que leur bonne fortune attirât sur leurs traces des imitateurs empressés de partager des succès productifs. Les spectacles des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, qui s'étaient long-temps bornés à la représentation de farces grossières, firent, vers l'année 1661, des essais très imparfaits sans doute, mais déjà significatifs, pour se rapprocher d'un genre destiné à devenir populaire. Nous n'arrêterons pas nos lecteurs à ces premières tentatives dramatiques, qui ne méritent guère qu'on les tire de leur obscurité. Ce fut seulement dans la

(2) Voyez la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1839, numéros 68 et 70.

Pièce représentée au Jeu de Paume d'Orléans, pendant la tenue de la foire Saint-Germain, en 1678, sous le titre des *Forces de l'Amour et de la Magie*, que l'on peut distinguer un commencement de formes régulières. Les auteurs auxquels le public en fut redevable avaient la conscience de la supériorité de leur ouvrage sur tout ce qui était antérieur, car, dans un avertissement qui fut donné avant la représentation, ils s'exprimèrent ainsi : « Plusieurs endroits qui environnent la foire Saint-Germain servent de théâtre à mille choses surprenantes qu'on admire tous les ans, mais si la beauté de quelques unes les a fait remarquer parmi un bon nombre de médiocres, on peut dire que rien n'a jamais approché de ce qui va paraître. » *Les Forces de l'Amour et de la Magie* était un divertissement comique composé de vaudevilles, de danses et de jeux de machines. Comme on le devine par le titre, la sorcellerie jouait un grand rôle dans cette pièce; on y voyait des diables sous toutes les formes, un *crapaud parlant*, un démon *en tourbillon*, et Astarolh *qui semblait voler d'un bout à l'autre du théâtre*, toutes merveilles que la foule courut admirer avec la meilleure foi du monde.

La suppression de la comédie italienne ordonnée, ou plutôt, ainsi que nous l'avons dit dans notre dernier article, exécutée à l'improviste et sans avertissement préalable, le 4 mai 1697, fut regardée par les entrepreneurs des théâtres de la foire comme une excellente occasion d'accroître l'importance de leurs spectacles. Se croyant les héritiers directs des artistes chassés de la France par la volonté de Louis XIV, ils s'emparèrent d'un grand nombre de pièces de leur répertoire, et engagèrent des acteurs propres à les représenter. Jusqu'à cette époque leurs divertissements dramatiques s'étaient donnés dans des *loges* semblables à celles où des troupes nomades font encore en province, au temps de la foire, leurs exercices acrobatiques. Une *loge* était un lieu clos avec des planches, où l'on dressait des échafaudages pour les spectateurs, une corde tendue pour les danseurs chargés de remplir les intermèdes, et une estrade élevée de deux pieds tout au plus pour les comédiens. A la fin de chaque foire tout l'établissement était enlevé pour ne reparaître qu'à la saison suivante. Le sieur Allard, directeur de la meilleure troupe des théâtres forains, fit construire une salle de spectacle disposée en loges et galeries. Il fut bientôt imité.

Le public, qui regrettait beaucoup les Italiens, courut voir leurs pièces, jouées tant bien que mal par les acteurs de la foire, et ceux-ci, encouragés par le succès, se perfectionnèrent notablement. Cette prospérité porta envie aux comédiens français, qui voyaient diminuer leurs recettes. Ils portèrent plainte au lieutenant-général de la police, disant que les danseurs de cordes et les sauteurs, bornés de tout temps à leurs seuls exercices, s'étaient émancipés au point de faire construire des salles de spectacle pour y représenter des ouvrages dramatiques, avec l'aide de plusieurs acteurs de province qu'ils avaient pris à titre de *gagistes;* que cette innovation devait être réprimée, attendu qu'elle portait atteinte au privilége exclusif accordé par le roi à ses comédiens. Ils conclurent tout bonnement à ce que les théâtres fussent démolis, et demandèrent en outre des dommages et intérêts. Allard et ses associés invoquèrent le privilége de la foire. Persuadés que les réclamations des comédiens français n'auraient pas le pouvoir de suspendre leurs jeux, ils ne changèrent rien à l'ordre habituel des spectacles. Cependant le lieutenant-général de la police, M. d'Argenson, qui semblait être le persécuteur né des entreprises dramatiques, leur signifia une ordonnance portant défense à tous particuliers de faire représenter aucune comédie ni farce, et, comme ils ne s'étaient point hâtés d'y obtempérer, une seconde sentence les frappa d'une condamnation de quinze cents livres envers les comédiens du roi. Les entrepreneurs des théâtres forains appelèrent de ces deux ordonnances au parlement, et grâce aux lenteurs judiciaires du temps, il se passa deux années avant que le jugement suprême fût rendu. Enfin, un arrêt en bonne et due forme vint confirmer les sentences de M. d'Argenson. Il fallut obéir à cette dernière injonction; mais les directeurs associés, tout en ayant l'air de se résigner à leur sort, cherchèrent les moyens d'éluder autant qu'il serait possible les dispositions du jugement. Ils imaginèrent de représenter des pièces détachées qui, annoncées sous différents titres, offraient pourtant par leur réunion des intrigues suivies. Ces fragments, assez bien arrangés, eurent d'autant plus de succès, que le public s'intéressait au sort des théâtres de la foire. Nouvelle plainte des comédiens français, nouvelle ordonnance du lieutenant de la police, qui renouvelle les dispositions de ses premières sentences, et condamne les délinquants, pour avoir représenté des pièces en dialogues, 1° à trois cents livres de dommages et intérêts envers les comédiens; 2° à vingt livres d'amende envers le roi, donnant aux comédiens français, en cas de contraventions ultérieures, le droit de faire abattre les théâtres des entrepreneurs.

Le cas était grave. A force de se mettre en quête d'expédients, les acteurs forains trouvèrent un moyen d'arrêter les désastreux effets de cette ordonnance. Ils obtinrent que M. le cardinal d'Estrées, abbé de Saint-Germain des-Prés, à qui appartenait le terrain sur lequel étaient construites les loges de la foire, intervint par un appel, en démontrant le préjudice que lui porterait la destruction des théâtres de la foire. Les entrepreneurs présentèrent une requête d'opposition; le tout fut joint au procès, et de part et d'autre on attendit la décision du parlement. Après une année de délai, un arrêt fut rendu, qui déclarait non recevable l'opposition de M. le cardinal d'Estrées, et mettait au néant l'appel des entrepreneurs. Pense-t'on que ceux-ci furent découragés et se décidèrent à quitter la partie? Point du tout. L'impossibilité de représenter désormais des pièces dialoguées les fit recourir à des scènes dans lesquelles un seul acteur parlait, tandis que les autres s'exprimaient par signes et par gestes. La nouveauté de ce spectacle le fit réussir, et la foule continua de se rendre au théâtre du sieur Allard, lorsqu'on y joua *Arlequin écolier ignorant et Scaramouche pédant scrupuleux*, la première pièce qu'on ait composée dans ce système.

Malgré le succès passager des stratagèmes qu'ils mettaient en usage pour éluder les ordonnances de M. d'Argenson, les acteurs forains ne se dissimulaient pas la gravité de leur situation. Le public s'intéressait à eux à cause des persécutions dont on les accablait, mais il devait se lasser à la longue d'un spectacle d'ailleurs fort imparfait. La perspective de leur détresse future aurait ému de compassion des cœurs moins inexorables que ceux des comédiens français. Il y eut chez ceux-ci absence complète de générosité. Par une requête adressée à M. le lieutenant-général de police, ils revinrent de nouveau à la charge, exposant que les entrepreneurs associés, loin d'observer les défenses du dernier arrêt, prenaient chaque jour de plus grandes libertés. Pour preuve de ce qu'ils avançaient, ils produisirent des procès-verbaux de contravention dressés par des commissaires à leurs gages. Ces commissaires, dans un précis signé de leur main, certifiaient les faits suivants : Ayant pris place dans une loge, ils observèrent qu'après que les marionnettes eurent joué une scène d'introduction, sept acteurs parurent et représentèrent la pièce intitulée : *Scaramouche pédant scrupuleux*. A chaque instant l'acteur qui avait parlé se retirait dans la coulisse pour revenir immédiatement sur le devant du théâtre, et

celui qui était resté en scène prenait la parole à son tour, ce qui établissait un véritable dialogue. Parfois, les acteurs se parlaient distinctement dans la coulisse, ou bien l'un d'eux répétait à haute voix ce que son camarade lui avait dit à l'oreille. Enfin la pièce se termina par trois danses différentes, et *par une chanson chantée par l'un des acteurs;* après quoi celui-ci annonça pour le lendemain une représentation de la *Fille savante*, ou *Isabelle fille capitaine.*

M. d'Argenson, qui ne se lassait pas plus de dicter des ordonnances que les comédiens français d'en solliciter, fit paraître un nouvel arrêté par lequel les contrevenants furent condamnés à six mille livres de dommages et intérêts, ainsi qu'aux dépens, attendu la récidive. Outre leur appel au parlement, les entrepreneurs rédigèrent un mémoire adressé au public. D'abord, suivant eux, les commissaires dont on leur opposait les procès-verbaux n'avaient aucun caractère officiel pour faire des rapports sur ce qui se passait aux spectacles de la foire; il aurait fallu qu'ils y eussent été autorisés par quelque ordonnance spéciale. En second lieu, rien n'était moins exact que ce qu'ils avaient avancé; évidemment, l'acteur qui parlait était obligé, pour donner quelque liaison à son discours, de répéter, ou plutôt d'interpréter la démonstration muette de celui auquel il avait adressé la parole.

Les comédiens français répondirent à ce mémoire par un long factum dans lequel ils s'efforcèrent d'accabler leurs adversaires, tout en les traitant avec un noble mépris. A les entendre, c'était une chose *triste et même criante* pour les comédiens du roi, d'être forcés de plaider régulièrement deux fois par année, contre des gens sans aveu, sans établissement, connus seulement par leur désobéissance continuelle aux arrêts de la cour. Quant à leur prétention de faire passer pour des monologues les scènes qui avaient motivé leur condamnation récente, elle attestait en même temps l'ignorance et la mauvaise foi. La fin de ce factum est une leçon sur les choses du métier donnée aux acteurs forains avec une morgue qui sied de la part des comédiens du roi de France à l'égard d'aussi petites gens. « Si le monologue, y est-il dit, qui est défendu aux danseurs de cordes, leur était permis; s'ils avaient des gens d'esprit pour les composer et de bons acteurs pour les exprimer, ils ne laisseraient pas de donner des scènes très agréables comme d'*Amphitrion*, où *Sosie* parle avec sa lanterne pour laquelle il se répond à lui-même sous le nom d'*Alcmène;* comme celle où Molière fait jouer à *Scapin* huit ou dix personnages différents; comme encore celle du *Grondeur*, où l'on veut au valet rendre compte par signe de la conversation de personnes dont il a compris les pensées par leurs gestes et par les mouvements de leurs visages. » En lisant ceci il est bon de ne pas oublier que ce sont les acteurs de Molière qui parlent. On voit que la faiblesse de se déchirer soi-même n'était pas à l'ordre du jour.

Les deux troupes foraines qui jusqu'alors avaient marché de concert dans une louable communauté d'intérêts, finirent par se séparer. Allard et la veuve Maurice, directeurs de la plus importante, jugèrent bien que les comédiens français obtiendraient enfin la confirmation définitive de toutes les ordonnances accordées à leur profit. Pour échapper à la ruine, résultat nécessaire de ce dénouement, ils prirent des arrangements avec le sieur Guyeunet, directeur de l'*Académie royale de musique*, qui, en vertu des lettres-patentes délivrées par le roi à cette Académie, leur permit d'employer sur leur théâtre des chanteurs dans les divertissements, des danseurs dans les ballets, et de faire usage des changements de décorations. Ces importantes ressources, jointes aux pantomimes qu'on n'avait jamais essayé de leur interdire, les mirent à l'abri des nouvelles défenses qu'on attendait du parlement.

Non seulement Allard et la veuve Maurice jouissaient du privilége d'exploiter l'Opéra, mais abandonnant leurs anciens associés à la mauvaise fortune qui les menaçait, ils étaient parvenus à se faire des amis parmi les comédiens français, en sorte que, grâce à la condescendance de ceux-ci, leurs pièces étaient devenues des comédies mêlées de musique, de ballets, de changements de décorations, et de machines. Un heureux événement vint aider encore au succès de leur entreprise. Pierre-François Biancolelli, fils de Dominique, fameux *arlequin* de l'ancienne troupe italienne, ayant eu occasion de jouer la comédie au théâtre de l'hôtel de Soissons avec une société bourgeoise dont il faisait partie, manifesta de telles dispositions pour l'art dramatique, qu'on le jugea unanimement capable de marcher sur les traces de son père. Sa vocation ainsi décidée, il s'engagea dans la troupe d'un certain Pascariel, acteur italien, qui, après la dispersion de ses camarades, avait obtenu du roi un privilége pour donner des représentations dans toute l'étendue du royaume, à la condition de ne pas s'approcher de plus de trente lieues de la capitale. Biancolelli suivit Pascariel à Toulouse, puis dans différentes villes, et en dernier lieu à Lyon, d'où le bruit de ses succès parvint jusqu'à Paris. Non seulement il rappelait dans son jeu les excellentes traditions de Dominique, mais il composait agréablement, et déjà plusieurs essais dramatiques avaient donné occasion d'apprécier les grâces de son imagination et de son style. La veuve Maurice lui fit de si belles propositions, qu'il abandonna Pascariel, et vint débuter à Paris dans une pièce composée par lui sous le titre d'*Arlequin gentilhomme par hasard*. Il n'y eut qu'une voix pour louer l'ouvrage et l'auteur. Jamais pareil comédien n'avait paru aux théâtres de la foire; messieurs les comédiens du roi eussent été heureux de pouvoir le compter au nombre des leurs : c'était du moins l'opinion générale.

Cependant la troupe de Dolet et de La Place, celle qui n'avait pas eu le bon esprit de prendre des arrangements avec le directeur de l'Opéra, et qui s'obtinait à lutter contre les prétentions des comédiens français, continuait ses représentations comme par le passé sans paraître intimidée, par un dernier arrêt qui prescrivait la démolition de son théâtre en cas de nouvelle contravention, « sans que ladite peine pût être réputée comminatoire ou remise. » Deux huissiers du parlement se transportèrent au spectacle des contrevenants, et dressèrent un second procès-verbal semblable au premier. D'après leur rapport, « les chandelles ayant été allumées et une toile levée, il aurait été fait un jeu de marionnettes, lequel fini on aurait encore levé une autre toile pour laisser voir un théâtre fort long composé de plusieurs ailes et décorations, ainsi que d'un enfoncement en perspective. Des acteurs seraient venus ensuite, qui auraient représenté différentes scènes composées de dialogues, de chansons et de danses; le tout terminé par une machine en forme de dragon tué par Arlequin et par ses camarades. » On ne doutait pas que le parlement, fatigué de ces querelles de comédiens, ne rendît enfin contre les acteurs forains un dernier et rigoureux arrêt; mais Dolet et La Place crurent avoir trouvé le moyen d'échapper à toutes poursuites ultérieures. Par un ancien usage dont il est superflu de rechercher ici l'origine, les Suisses jouissaient en France de certains priviléges qui les autorisaient à exercer plusieurs professions sans se soumettre préalablement à des formalités obligatoires pour les sujets nationaux. Le procédé imaginé par nos entrepreneurs fut de simuler un acte qui les fît considérer, eux et leur troupe, comme étant aux gages de deux Suisses, anciens sous-officiers de la garde de S. A. le duc d'Orléans. Ces der-

niers se présentèrent au bureau de la police, et obtinrent sans difficulté la permission d'ouvrir leur théâtre; mais la veille de l'ouverture de la foire Saint-Germain, M. d'Argenson la leur retira, en leur faisant défense de donner d'autres spectacles que ceux prescrits par les arrêtés. Les entrepreneurs n'ayant pas tenu compte de cet avertissement, les comédiens durent faire mettre à exécution l'arrêt du parlement, en y procédant comme il suit :

Le 20 février 1709, après la fin du spectacle et la sortie du public, le théâtre des directeurs récalcitrants fut subitement entouré de plusieurs escouades du guet à pied et à cheval, pendant que quarante archers de la robe courte, commandés par deux exempts et précédés des huissiers du parlement porteurs de son arrêt, pénétrèrent à l'intérieur de la salle ayant à leur suite le menuisier de la comédie avec plusieurs ouvriers armés de haches, de scies et de marteaux. Les huissiers, avant de procéder à leur exécution, firent appeler Dolet et La Place, auxquels ils donnèrent lecture de l'arrêt qui ordonnait la démolition de leur théâtre sans remise et sans appel. Au moment où, en vertu des instructions qu'ils avaient reçues d'avance, les ouvriers allaient procéder à leur œuvre de destruction, les directeurs exhibèrent un arrêt du grand conseil qui cassait celui du parlement avec défense aux comédiens de recourir à aucune autre juridiction que la sienne.

Les huissiers du parlement voulaient passer outre sans égard pour l'incident, mais ceux du grand conseil menacèrent de les prendre à partie *en leurs propres et privés noms*, ce qui leur parut mériter réflexion. Ils se retirèrent donc un instant pour aller chercher de nouvelles instructions, laissant dans la salle tout le monde dont ils s'étaient fait assister.

Ce conflit aurait été plaisant s'il s'était agi d'une chose moins importante. Les spectateurs se demandaient qui l'emporterait des deux pouvoirs; si le théâtre serait démoli de par le parlement ou conservé de par le grand conseil? On attendait avec anxiété le retour des huissiers. Il paraît que ceux-ci, au moment où ils se retirèrent, firent la rencontre des commissaires de la Comédie-Française qui leur donnèrent à boire et usèrent de l'argument irrésistible de quelques pièces d'or pour les engager à ne pas s'arrêter dans leur expédition. Ils revinrent en effet au bout de peu de temps, et malgré les remontrances de leurs collègues du grand conseil, firent abattre une partie des loges ainsi que les banquettes du parquet.

Au lieu d'employer leur temps en vaines lamentations, les directeurs donnèrent des ordres pour faire réparer à la hâte le dégât. De nombreux ouvriers furent appelés, la nuit se passa en travaux, et le lendemain, à dix heures du matin, des affiches répandues dans Paris annoncèrent le spectacle du soir. Le public, qui avait été instruit des dévastations judiciaires commises la veille au théâtre des associés, vint en foule pour s'assurer par lui-même de la réalité de son rétablissement. Jamais recette ne fut plus ample. Si cette représentation improvisée causa de l'étonnement au public, on peut également s'imaginer l'effet qu'elle produisit sur des comédiens français, qui, le premier moment de la surprise passée, prirent un parti extrême. Un nouveau pouvoir fut délivré aux huissiers auteurs de la première expédition, et ces agents se rendirent dès le 22 février au théâtre forain où les cérémonies de l'avant-veille se renouvelèrent, avec cette différence qu'elles furent beaucoup plus rapides et plus complètes. Les loges, le parquet, les amphithéâtres, tout fut brisé; on déchira les décorations, on mit en pièces les machines, les chaises, les banquettes; et pour rendre désormais impossible l'emploi des mêmes matériaux, douze archers qui pendant plusieurs jours tinrent garnison au milieu de ces tristes débris eurent soin de s'en chauffer amplement.

Jusqu'alors les comédiens français avaient gain de cause; mais ils faillirent payer les frais de la guerre. Sur une plainte rédigée par les directeurs associés, le grand conseil rendit un arrêt par lequel les comédiens du roi étaient condamnés à 6,000 livres de dommages et intérêts envers leurs adversaires pour les aider à réparer les désastres de leur fait; plus, à 500 livres d'amende applicables, moitié à la chapelle du grand conseil, et moitié au pain des prisonniers détenus par jugements de cette cour; plus encore à tous les frais et dépens. Les comédiens français ne s'étant point hâtés de remplir ces obligations, un huissier vint saisir tout ce qui se trouvait à leur hôtel de la rue des Fossés-St.-Germain. Pour éviter de nouvelles poursuites, ils déposèrent chez un notaire les sommes qui formaient le montant de leurs condamnations, avec défense de les livrer toutefois jusqu'à ce que leur appel eût été jugé. Dans l'intervalle le conseil privé du roi évoqua toute l'affaire, et deux ans se passèrent avant qu'il fît connaître sa décision. Telles étaient alors en France les formes judiciaires.

Édouard Fétis.

(*La suite à un prochain numéro.*)

Revue critique.

Etude de Piano d'après un nouveau système, par Madame Chabouillé-Saint-Phal. — *Petit Manuel d'harmonie*, par M. Elwart.

Voici deux petits ouvrages d'une grande utilité dans l'enseignement de la musique. Madame Chabouillé-Saint-Phal (née Lebeau), jouissait déjà, sous ce dernier nom, d'une excellente réputation parmi les bons professeurs de piano. L'étude de cet instrument, par madame Chabouillé-Saint-Phal, ne ressemble en rien aux volumineuses méthodes que chaque professeur émérite croit devoir à ses concitoyens et à ses élèves qui n'en ont plus besoin. Bien entendu que ces méthodes se composent d'un incommensurable recueil de gammes et d'exercices dont la seule vue a pour premier résultat de décourager l'élève.

Madame Chabouillé-Saint-Phal a procédé tout autrement : elle ne désespère pas de l'intelligence de l'élève; et, dès la première page de son petit traité du piano, elle aborde la grande difficulté, c'est-à dire le moyen de guérir cet instrument de son infirmité, qui consiste dans l'absence du son expressif et nuancé. Elle recherche les moyens de lui faire acquérir cette précieuse qualité d'un son plein, rond, sonore et doux tout à la fois. Le tribut d'admiration bien sentie qu'elle paie à Thalberg dénote en madame Chabouillé-Saint-Phal la conscience du vrai talent.

Ainsi que nous l'avons dit, les exercices n'abondent pas dans la petite méthode de madame Chabouillé-Saint-Phal : c'est plutôt par le texte, par l'analyse, par les définitions d'un style clair, élégant et précis que l'auteur conduit l'élève et l'initie à la science du piano. On trouve maintenant tant de professeurs qui font des élèves mécaniques, automates, que l'on doit savoir gré à ceux qui cherchent par le raisonnement et l'analyse à créer des artistes. En approuvant tout ce que dit madame Chabouillé Saint-Phal pour acquérir le trille ou la cadence et parvenir à la faire plus ou moins serrée, brillante, perlée, nous ne saurions approuver, dans l'exemple qu'elle en donne, qu'elle la fasse attaquer par la note supérieure, manière surannée et qui rend la cadence lourde. Ses exemples notés pour faire les octaves

égales, pour modifier la force du pouce sont d'une parfaite justesse.

L'auteur définit on ne peut mieux le style et la manière de phraser. Nous pensons que cette dernière partie de l'art d'exécuter sur le piano devrait précéder la définition du style dans l'ouvrage de madame Chabouillé-Saint-Phal, car le style c'est la dernière partie, c'est le cachet de l'art, et nous ne saurions mieux terminer cette courte analyse d'un petit ouvrage aussi lucide qu'utile, qu'en citant un passage sur l'exécution de la musique de piano : « En général, y est-il dit, on joue trop vite; les pianistes croient ainsi donner plus de brillant à leur exécution : nous osons penser qu'ils se trompent; l'oreille ne peut alors saisir les sons qu'en masse; et bien que l'on joue avec netteté, ils lui arrivent moins distincts. Une chose qui semble ignorée des pianistes, c'est que les sons se mêlent encore davantage dans un vaste local. Comment ne pense-t-on pas à jouer moins vite sur un grand théâtre que sur un petit? Nous sommes persuadés que c'est à cela surtout que tient le peu de succès du piano dans les grandes salles. L'orateur ne parle-t-il pas plus lentement, lorsqu'il veut se faire entendre de loin? Pourquoi l'instrumentiste n'aurait-il pas le même soin, puisque l'effet physique doit être le même pour tous les sons? Peut-être pense-t-on qu'il y a plus de talent à jouer très vite; nous sommes d'un avis tout-à-fait contraire, car, dans la grande rapidité, les imperfections se remarquent beaucoup moins, attendu que, l'oreille n'ayant pas le temps de distinguer chaque son, ceux qui manquent d'égalité et même de justesse disparaissent dans la *mêlée*. Si l'on vous présentait deux colliers, dont l'un fût de grosses et l'autre de petites perles, ne serait-il pas très facile d'apercevoir tout de suite celles qui seraient inégales et moins blanches dans le collier de grosses perles, tandis que dans le rang des petites les imperfections pourraient facilement vous échapper? Il en est de même des sons; plus ils se succèdent rapidement, moins l'oreille peut les analyser. »

L'harmonie est non seulement un besoin de tous les états et de tous les peuples de l'Europe; mais la connaissance de cette base de l'univers, réduite en préceptes d'art, est de première nécessité pour tout simple musicien exécutant, qui s'en passait fort bien autrefois. Ces préceptes étaient jadis des erreurs que les docteurs de la science gardaient pour eux et quelques adeptes, comme les prêtres égyptiens ou les druides, qui s'entouraient de mystères. Depuis ce temps-là la science des accords s'est, sinon popularisée, du moins bien répandue dans le monde musical. M. Elwart vient d'apporter sa pierre à la construction du temple qu'on élève en France à l'harmonie. Son petit manuel sur cette belle partie de l'art musical est un résumé succinct de toutes les écoles, de toutes les manières de classer les accords; c'est un petit ouvrage clair, abrégé précis et précieux, plein de choses on ne peut plus utiles à toutes les classes de musiciens, accessible à l'intelligence des amateurs, et même des enfants.

La transposition et la réduction de la partition au piano est une chose qui n'a jamais été bien développée dans aucun traité, si ce n'est dans la grande Méthode de Czerni. Cette partie essentielle de l'art de l'accompagnement est abordée dans le Manuel de M. Elwart avec autant de franchise que de soin. Ses conseils pour la formation de la mélodie frapperont et ouvriront, nous en sommes sûrs, de jeunes intelligences, et feront peut-être éclore plus d'un compositeur. Le savant et consciencieux Reicha nous avait déjà ouvert cette route par son ingénieux Traité de la mélodie. La classification bien déduite des marches de septièmes, nous vient de la même école, de cette grande et belle école allemande si éclectique, qu'elle laisse à chaque élève qui la suit sa physionomie et son individualité.

Nous aurions désiré que dans la définition de la septième dominante, ou de première espèce, avec la quinte augmentée, à la classification des accords, M. Elwart dit d'une manière explicite que la septième doit être renversée d'une octave pour éviter l'intervalle de tierce diminuée proscrit en bonne harmonie; mais l'auteur n'a pas la prétention d'avoir fait un traité de composition avec toutes les nuances de l'art d'écrire en musique, et comme il le dit fort bien : la théorie, sans son application, devient une lettre morte; et quel que soit le soin apporté dans la rédaction d'une méthode, sa lecture portera peu de fruits si on n'y joint pas la pratique, qui, mieux que l'écrit le plus lumineux, éclaire sur une foule de détails trop oiseux pour être consignée, mais dont pourtant la perfection de l'exécution harmonique ou purement matérielle a le plus grand besoin pour atteindre ses dernières limites.

Tel qu'il est, l'ouvrage de M. Elwart, nous le répétons, fera faire un grand pas, dans la classe populaire du monde musical, à l'enseignement harmonique et cela est un véritable service rendu à l'art comme à la civilisation.

Henri Blanchard.

Nouvelles.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *le Drapier* suivi de *la Gypsi*, ce charmant ballet dans lequel mademoiselle Fanny Elsler est si ravissante.

*** Nous apprenons avec peine que des difficultés peu artistiques faites par mademoiselle Grahn pour danser des pas et jouer un rôle dans le nouveau ballet, pourraient bien entraîner la résiliation de son engagement. Elle est bien mal conseillée. Nous qui avons apprécié des premiers son talent naissant nous pensons qu'elle regrettera plus tard sa conduite d'aujourd'hui, mais il ne sera plus temps alors de la réparer.

*** Lundi, au Théâtre-Italien, la reprise de *Don Giovanni* au bénéfice de Tamburini, chante par mesdames Grisi, Persianni, Albertazzi, MM. Rubini, Tamburini, Lablache et Morelli. Dans l'entracte, mademoiselle Pauline Garcia chantera un air du maestro Costa.

*** On lit dans un journal : les principaux abonnés du Théâtre-Italien doivent se réunir ces jours-ci pour nommer une commission qui sera chargée de seconder dans leurs démarches, les auteurs du magnifique projet de la salle à construire rue de la Paix. Les difficultés que l'on attribuait à la résistance de MM. Calmont et Mignet étant aplanies, et M. le ministre de l'intérieur paraissant lui-même favorable à cette combinaison, tout porte à croire que les vœux des dilettanti, du directeur et de nos admirables artistes, seront enfin exaucés, et que cet important théâtre lyrique reprendra sa place au centre de la capitale.

*** A l'Opéra-Comique on ne voit sur l'affiche qu'*Eva* et le *Domino noir*, aussi les recettes baissent-elles tous les jours.

*** *La Chaste Suzanne* et *Clothilde* sont des pièces à grandes recettes pour le théâtre de la Renaissance. Aujourd'hui dimanche, au même théâtre, le troisième bal masqué; qui ne sera pas moins gaie et moins brillant que les précédents.

*** MM. Alphonse Royer et Gustave Vaez, les traducteurs de *Lucia di Lammermoor*, viennent de lire aux artistes du théâtre de la Renaissance *l'Ange de Nisida*, opéra en quatre actes, dont le maestro Donizetti a écrit la musique. Cet ouvrage va entrer immédiatement en répétions, et les principaux rôles seront remplis par madame Thillon, Laborde et Euzet.

*** Il résulte d'une statistique des théâtres de Vienne que le nombre total des pièces imitées du français qui y ont été représentées pendant les trois dernières années, a été de 144; savoir : en 1837, 39; en 1838, 47; et en 1839, 58. Dans ce dernier chiffre, sont compris 23 ouvrages composés par M. Scribe seul, ou conjointement avec d'autres auteurs.

*** On annonce pour le printemps prochain l'arrivée à Paris d'une célèbre cantatrice de Berlin, Mlle Lœwe, qui doit débuter, dit-on, à l'Opéra. Mlle Sophie Lœwe s'occupe depuis plus de deux ans à apprendre la langue française, afin de pouvoir paraître sur les théâtres de France.

*** Aujourd'hui, dimanche 19, grand bal masqué à la salle Saint-Honoré. C'est le sixième de l'année, et la foule de curieux et de danseurs s'y presse toujours croissante. L'orchestre exécutera avec sa supériorité accoutumée de nouveaux quadrilles, valses et galops, que M. Pellerin vient d'ajouter à son répertoire.

*** Dans notre dernier numéro nous avons expliqué les découvertes faites par M. Duhamel, et exposées à la séance de l'Académie des sciences du 6 janvier dernier, relativement aux divers sons produits simultanément par des cordes tendues et des plateaux. Nous avons oublié de faire observer que ces faits avaient déjà été découverts antérieurement, et se trouvaient consignés dans la *Théorie des vibrations*, publiée en 1832 par M. le baron Blein. Cet amateur des sciences et des beaux-arts y a traité ces questions d'une manière beaucoup plus générale, en les appliquant aux cylindres et prismes isolés, et aux plateaux de tous périmètres. Voyez les premiers chapitres de cet ouvrage qu'on trouve chez Bachelier, libraire, quai des Augustins, 55.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles* 15 *janvier.*—Avant-hier lundi, les quarante chanteurs montagnards se sont rendus à Waterloo, pour y faire célébrer un service funèbre en mémoire des Français, leurs compatriotes, morts à la bataille du 18 juin 1815. Le curé de Waterloo attendait les pieux pèlerins, dont deux étaient en retraite chez lui depuis quelques jours pour leur première communion qu'ils ont faite ce jour-là. Une foule immense était accourue de tous les environs pour assister à la cérémonie. M. le curé de Waterloo a fait parmi les assistants une quête dont il voulait faire accepter le montant par les chanteurs des Pyrénées, mais ceux-ci ont refusé et ont prié M. le curé de le distribuer aux pauvres du village. Après cela ils se sont rendus suivis de la foule au sommet du monument, et là, aux pieds du lion colossal, ils ont chanté un hymne funèbre composé pour la circonstance. Cette journée laissera de longs souvenirs à Waterloo.

*** *Anvers.* — La reprise des *Huguenots* a fait grande et bonne sensation. Valgalier dans le rôle de Raoul, madame Tesseire dans celui de Valentine, ont mérité beaucoup d'éloges. Il en est de même de mademoiselle Lemesle dans le rôle de Marguerite. On lui reproche seulement la disproportion de certaines notes aiguës avec le reste de son chant.

*** *Amsterdam*, 24 *décembre.* — La reprise de *la Juive*, impatiemment attendue, vient d'avoir lieu sur notre théâtre; ce chef-d'œuvre avait attiré la foule. La surprise du public a été au comble : jamais ovation semblable n'avait été décernée à des artistes auxquels quinze jours d'étude ont suffi, pour rendre avec conscience et talent l'opéra d'Halevy. Le jeu et la belle voix de madame Alfred, dans le rôle de Rachel, eussent fait honneur aux bons théâtres lyriques français. MM. Lagrange et Roger, dans les rôles de Leopold et de Ruggiero, ont trouvé un succès complet; ce succès a été au-delà des espérances des artistes et du public. Parlons ensuite de M. Grosseth, auquel revient de droit la première part du succès. Ce jeune homme de vingt-un ans, élève de Delsarte, a fait, au théâtre d'Amsterdam, ses débuts dans la carrière dramatique. Sa voix sonore et puissante, sa tenue, son intelligence l'avaient déjà placé, depuis ses débuts dans *Guillaume-Tell*, *Robert* et *la Muette*, au plus haut degré dans la faveur de son public; mais il serait difficile de décrire la satisfaction des spectateurs aux trois premières représentations de *la Juive*; M. Grosseth, deux fois rappelé à chaque représentation, après le quatrième et le cinquième acte, a reçu une véritable ovation. La voix de Grosseth, d'une homogénéité remarquable, attaque avec facilité le *si* naturel de poitrine, et sa voix de tête s'élève jusqu'aux notes les plus aiguës, dans le premier acte. On nous a donné *la Lucie* presque en même temps que *la Juive*; cette partition a été bien accueillie comme elle devait l'être. *Le Brasseur* a aussi complètement réussi.

Le Directeur, A. SPECHT.

PUBLIÉ PAR SEMAINE A TROIS SOUS LA FEUILLE.

MAGASIN PITTORESQUE

PUBLIÉ PAR MOIS A DEUX SOUS LA FEUILLE.

1839 LE VOLUME DE 1839, SEPTIÈME ANNÉE, EST EN VENTE. 1839

Il contient, comme les autres années, le texte de 8 volumes in-8°, et 300 gravures environ.

PRIX DU VOLUME BROCHÉ : pour Paris, 5 fr. 50 c. — Pour les départements (*franco*) par la poste, 7 fr. 50 c.
PRIX DU VOLUME, *parfaitement relié à l'anglaise*, pour Paris, 7 fr. (*La poste ne se charge pas des volumes reliés.*)
Les bureaux de vente et d'abonnement sont RUE JACOB, 30, près la rue des Petits-Augustins.

On reçoit dès à présent les Abonnements pour 1840 aux conditions suivantes :

LIVRAISONS ENVOYÉES SÉPARÉMENT TOUS LES SAMEDIS.

PARIS. Prix :			DÉPARTEMENTS. *franco* par la poste.		
Pour six mois.	3	80	Pour six mois.	4	80
Pour un an.	7	50	Pour un an.	9	50

On souscrit aussi à Paris et dans les départements, chez tous les libraires et dans tous les cabinets de lecture, *sans leur propre responsabilité*; chez MM. les directeurs des postes, et dans tous les bureaux correspondants des Messageries.

LIVRAISONS ENVOYÉES RÉUNIES UNE FOIS PAR MOIS.

PARIS. Prix :			DÉPARTEMENTS. *franco* par la poste.		
Pour six mois.	2	60	Pour six mois.	3	60
Pour un an.	5	20	Pour un an.	7	20

Pour prix des volumes ou des abonnements, on peut envoyer un mandat pris chez le directeur de la Poste aux lettres de l'endroit, ou chez un banquier.

Toute demande d'abonnement ou de volume, *non accompagnée de paiement*, sera considérée comme *non avenue*.

L'année 1840 se composera également de 52 LIVRAISONS d'une feuille in-4° sur beau papier satiné.
Aucune des conditions n'est changée.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. REVUE ET N° 7.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
3 m.	8	9 »	10 »
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 23 janvier 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Du changement de diapason que l'on dit projeté à l'Opéra; par FÉTIS père. — Chronique dramatique : *Clotilde*; *L'École du monde*. — *Concerts* : Soirée musicale de madame Pauline Dussaud. Matinée musicale de MM. Henricet; par H. BLANCHARD. — Quatrième lettre d'un dilettante anglais : Festival musical de Brunswick. — Nouvelles.

Le septième concert offert aux Abonnés de la Gazette musicale aura lieu le 30 janvier. Il sera à GRAND ORCHESTRE, et sous la direction de M. HECTOR BERLIOZ. — Nous donnerons le programme dans notre numéro de dimanche prochain.

DU CHANGEMENT DE DIAPASON

QUE L'ON DIT PROJETÉ A L'OPÉRA.

Le bruit d'un abaissement dans le diapason de l'orchestre de l'Opéra se répand, et l'on assure que ce changement est à peu près décidé. Une opération semblable est de si grande importance pour la musique pratique, que je me crois obligé de présenter à ce sujet quelques observations aux personnes qui, par leur position, peuvent exercer de l'influence sur le parti qu'on prendra dans une question si grave.

Examinons d'abord les causes qui ont dû faire naître la pensée de cette réforme. Il ne peut y en avoir qu'une : la fatigue ou plutôt la rapide destruction des voix, mal considérable, en effet, et qui mérite toute l'attention des administrateurs du premier théâtre lyrique de France. Mais est-on bien sûr que son origine était dans une trop grande élévation du diapason? Pour moi, j'ai la conviction que telle n'est pas la cause du mal. La cause véritable, je la dirai tout-à-l'heure; je dois auparavant présenter quelques détails historiques sur les variations du diapason dans toute l'Europe, et particulièrement à l'Opéra.

A mesure qu'on s'éloigne de l'époque actuelle, en remontant vers les temps anciens, on remarque que le besoin d'émotions fortes se faisait moins sentir, et que la musique était grave à l'église, douce et calme à la chambre, et plus mélancolique que vivement passionnée au théâtre. Alors le ton de l'orgue était la mesure du diapason de toute musique, et ce diapason était fixé par l'exacte proportion des tuyaux. Ainsi, le tuyau de 8 pieds ouverts d'un jeu de flûte donnait l'*ut* de la clé de *fa* au-dessous de la portée. Ce tuyau en bois de chêne, d'un grain serré et égal, devait varier suivant qu'il était exposé au nord ou au midi, de 122 à 128 vibrations par seconde, en raison de la température. Euler ne le trouva à Pétersbourg, en 1759, qu'à 118 vibrations; mais outre que ses procédés d'observations n'avaient rien de bien précis, il est possible que la rigueur du climat de la Russie ait établi cette différence entre le pays où il observait et des climats plus tempérés. Depuis lors les musiciens se sont incessamment occupés de la recherche des moyens pour donner plus d'éclat à la sonorité,

et, par suite de cette recherche, le diapason s'est progressivement élevé dans toute l'Europe. De là vient que les facteurs d'orgues ont été obligés de changer les dimensions des tuyaux et de les raccourcir beaucoup. Le même Euler trouvait en 1771 le même *ut* égal à 125 vibrations, ce qui prouvait qu'il avait monté ; les expériences de Sarti, en 1796, faites aussi en Russie, lui firent voir que la même note faisait 131 vibrations, et plus tard Chladni trouva qu'elle variait entre 136 et 138. A Bruxelles, où le diapason est plus élevé qu'à Paris, la flûte ouverte de 8 pieds dans l'orgue récemment construit pour le Conservatoire, m'a donné 156 vibrations au sonomètre de Scheibler. Le diapason s'est donc élevé de près d'un ton depuis 1750, c'est-à dire depuis un siècle.

Ce changement considérable a eu de singuliers résultats à l'égard des instruments à cordes ; car il a fallu mettre en rapport la longueur des cordes en raison de leur tension ; de là la nécessité de changer les dimensions du manche dans les violons, violes et basses, et de fortifier les tables d'harmonie, fatiguées par une plus forte pression. De là aussi les modifications considérables introduites dans la courbe du chevalet des pianos.

Autrefois le diapason de l'Opéra était le plus bas de tous ceux des théâtres de Paris. Il s'est progressivement élevé de près de trois quarts de ton depuis 1770 jusqu'en 1820. En 1822 on le baissa tout-à-coup par des motifs semblables à ceux qui viennent de faire prendre une résolution du même genre ; mais dans un temps où l'on veut que la musique soit brillante, il est bien difficile de placer un orchestre en dehors de la mesure commune de la sonorité et de l'intonation. M. Castil-Blaze se moqua plaisamment de la réforme de cette époque en écrivant dans un article du *Journal des Débats* que tel jour les violonistes de l'Opéra feraient leurs exercices *sur la corde lâche*. La réforme ne dura pas longtemps parce que Rossini ne voulut pas d'un diapason sourd lorsqu'il donna le *Siége de Corinthe*. On en revint au diapason de 1820.

Le retour à un diapason moins élevé en 1822 pouvait être pourtant excusé, car on jouait encore alors l'ancien répertoire de Gluck et de Sacchini, dont les ouvrages avaient été calculés pour des intonations moins élevées. D'ailleurs, aux hautes-contres du midi, tels que Legros et Rousseau, pour qui ces ouvrages avaient été composés, avaient succédé de véritables ténors ; le bariton de Chardini avait fait place à de véritables basses, en sorte que l'impossibilité d'exécuter certains morceaux s'était fait sentir, et que la fatigue des chanteurs avait fait décider l'abaissement du diapason. A l'Opéra-Comique, les circonstances n'étaient pas les mêmes, en sorte que le diapason brillant avait été conservé. A l'Opéra-Italien, il y en avait un troisième qui tenait le milieu entre ceux de l'Opéra et du théâtre Feydeau. Cet état anormal ne pouvait subsister : il fallut revenir à l'unité lorsqu'on se mit à chanter à l'Académie royale de musique des opéras écrits dans le système de la sonorité moderne.

Ecartant pour un moment les considérations étrangères que j'aborderai tout-à-l'heure, il est un premier point sur lequel on doit d'abord être fixé : je veux dire la détermination du degré où les voix de toute nature émettent le son sans fatigue dans leur étendue naturelle. Le système général de la voix humaine est divisé en quatre espèces principales qu'on désigne communément par les noms de soprano ou dessus, contralto, ténor et basse ; c'est-à-dire voix aiguë de femme, voix grave de femme, voix aiguë d'homme et voix grave d'homme. Entre ces grandes divisions, au-dessus et au-dessous, se rangent quelques voix moyennes ou exceptionnelles plus graves ou plus élevées que chacune des espèces ordinaires. Ainsi, il y a des voix de femmes et d'hommes surnaiguës, des nuances moins graves que le contralto et la basse, connus sous les noms de *mezzo soprano* et de *bariton*, et un genre de voix d'hommes ultra graves appelées *basso profundo* ou *basse-contre*.

Or, toutes les voix, quelle que soit leur espèce, ont un diapason commun qui est celui d'une émission de sons facile et libre : elles ne diffèrent à cet égard que par l'étendue. Des expériences faites avec soin m'ont démontré que le diapason du *la*, également éloigné de l'excès d'élévation et de l'excès d'abaissement, celui enfin qui correspond à l'émission la plus facile de chaque genre de voix dans leur étendue naturelle, fait 882 vibrations par seconde, ou environ ; il ne diffère de celui du Conservatoire de Paris que de six vibrations, celui-ci étant égal à 888 vibrations : différence peu sensible et presque inappréciable à l'oreille la plus exercée. Je crois que le diapason de l'Opéra est exactement le même que celui du Conservatoire : il n'est donc pas réellement trop élevé ; car pour le remettre à 882 vibrations, il ne faudrait le baisser que d'environ un trente-huitième de ton, ce qui serait ridicule et même impossible.

La différence est sans doute bien plus considérable si l'on compare ce diapason avec celui de l'ancien ton de l'orgue, car ce dernier ne donne qu'un *la* de 768 vibrations par seconde, c'est-à-dire trois quarts de ton plus bas que l'autre, et un ton plus bas que celui du théâtre de Bruxelles. Mais on ne peut songer à retourner à ce point de départ, ni même à s'en rapprocher ; car, ainsi que je l'ai fait remarquer, le besoin de l'époque, et les conditions du genre de musique en usage, est une brillante sonorité. Avec les dimensions qu'on a données aux manches des instruments à cordes, l'abaissement d'un demi-ton rendrait les cordes lâches, et tout l'éclat de la sonorité serait perdu. Il le serait même sans bénéfice pour les chanteurs, car les compositeurs remarquant le son sourd des cordes à vide, mettront autant de soin à les éviter qu'ils en mettaient à les rechercher autrefois, et élèveront le ton des morceaux qu'ils écriront. Ainsi le ton de *ré* sera remplacé par celui de *mi* bémol, et le ton de *mi* par celui de *fa;* car, avant toutes choses, celui qui écrit songe à l'effet de sa musique. Qu'arrivera-t-il ? C'est que cette musique, bonne pour l'Opéra, sera trop haute pour les théâtres où le diapason actuel aura été conservé. Quant aux opéras écrits avant cette réforme, si les voix de femmes et les ténors y trouvent du soulagement, ce sera le contraire pour les basses. En voulant éviter un mal, on en aura donc créé d'autres.

J'ai dit que je ne crois pas le diapason actuel cause de la destruction prématurée et malheureusement trop évidente des voix, je dois m'expliquer à l'égard de ce que je considère comme les causes réelles. Il me paraît y en avoir deux, qui résident dans le système en vogue de musique et de chant. Le diapason est haut au Théâtre-Italien ; néanmoins les chanteurs ne se fatiguent pas : d'où vient cela ? De ce que la salle où ils chantent est moins vaste que celle de l'Opéra ? Non, car les salles d'Italie sont plus grandes encore que celle-ci (1). Mais il faut bien avouer que les compositeurs italiens, par leur connaissance de l'art du chant, ont un incontestable avantage sur ceux des autres nations. Ce qu'ils écrivent se place naturellement dans la voix et se chante sans effort. Les opéras composés par Rossini pour l'Académie royale de musique ne fatiguaient ni madame Damoreau, dont le mérite n'a jamais consisté dans la vigueur des poumons, ni madame Dorus-Gras, ni Nourrit, ni Levasseur. Des chanteurs qui n'ont jamais brillé par la facilité de vocalisation, tels que Dabadie et sa femme, y

(1) Il est vrai qu'en Italie il y a des temps de repos dans ce que le public n'écoute pas, et que dans ces moments la voix est moins soutenue par les chanteurs.

étaient même à l'aise. Cet art de bien écrire pour le chant est conservateur des organes.

Avec des qualités d'immense portée, sous d'autres rapports, les compositeurs qui ont succédé à Rossini n'ont point connu cet art comme lui : leurs mélodies sont difficiles à chanter et causent de la fatigue aux chanteurs. D'ailleurs le développement excessif de l'instrumentation et le bruit des instruments de cuivre obligent ceux-ci à sortir des limites de l'émission naturelle de la voix, et à chanter dans toute l'extension de leurs moyens pendant des représentations de trois ou quatre heures. Il n'y a point de constitution, si robuste qu'elle soit, qui ne succombe en peu de temps sous un pareil travail. Le penchant qui, depuis près d'un siècle, a entraîné les compositeurs vers le développement de la puissance sonore, a franchi les bornes naturelles dans l'accompagnement du chant. Après Mozart, qui avait peut-être atteint les limites possibles de cette puissance, Rossini a poussé lui-même à ce développement ; mais dans ces derniers temps il a été dépassé, et l'abus de la force des orchestres est arrivé. Les résultats fâcheux que ce système amène dans les voix se manifeste d'une manière effrayante par la prompte détérioration des chanteurs de l'Opéra organisés de la manière la plus vigoureuse ; et la consommation du personnel de ce théâtre, si je puis m'exprimer ainsi, est arrivée à ce point qu'il faudra désormais le renouveler tous les cinq ou six ans. Il est facile de comprendre que ce renouvellement si fréquent, ne fût-il pas monstrueux en lui-même, est matériellement impossible. Le temps requis pour l'éducation complète d'un chanteur et pour le développement de ses forces physiques y serait un obstacle invincible. D'ailleurs, ces artistes, qu'on oblige, au sortir de l'école, à venir se poser dès le début aux premiers rôles, avortent presque toujours. N'ayant pas appris à se mouvoir sur la scène dans des emplois de moindre importance, ils se fatiguent en efforts inutiles et s'usent avant le temps.

Pour mettre un terme à de si graves inconvénients, ce n'est point un changement de diapason qu'il faut faire, mais une réaction générale du système qu'il faut opérer. Après avoir atteint les dernières limites de la puissance sonore, il reste aux musiciens les plus habiles de notre époque à chercher des effets nouveaux dans une variété de moyens qui offrira aux chanteurs des temps de repos précieux pour la conservation de leur organe, et qui sera d'ailleurs bien plus conforme au but de l'art que tel ou tel autre système absolu. J'ai déjà insisté souvent sur la nécessité de cette variété, et sur les avantages immenses qu'on en tirera ; mais personne jusqu'ici ne paraît m'avoir compris. Il semble qu'on se soit persuadé que la musique doit être incessamment un état de fièvre et de délire, et qu'on ait oublié qu'elle a aussi pour destination de nous porter à l'âme de douces et séduisantes émotions. Nul doute qu'il y ait à la scène des situations où toute la puissance des moyens de l'art est nécessaire pour donner à l'effet tout le développement dont il est susceptible ; mais cet effet même deviendra plus puissant quand il sera plus rare.

Ce qui est vrai à l'égard des compositeurs pour le développement des moyens, l'est aussi pour les chanteurs. Le son pur, plein, puissant, est une des plus belles qualités de l'art du chant ; tous les chanteurs ne savent pas le donner, et dans l'école française, en particulier, on a le défaut de chanter en dedans. Les élèves formés par Garcia ont appris à éviter cette imperfection ; et dans ces derniers temps, Duprez a porté l'émission du son et l'articulation des paroles à leurs dernières limites, et a fait à juste titre admirer le grand caractère de son style, surtout dans le récitatif. Ainsi qu'il arrive de tous les talents supérieurs, Duprez a eu pour imitateurs tous les jeunes chanteurs de nos théâtres. Duprez, qui n'avait reçu de la nature qu'une mauvaise voix avec laquelle il charmait autrefois par un sentiment admirable de la musique et une expression pénétrante, s'aperçut en Italie que ces qualités séparées de la puissance du son étaient insuffisantes pour le succès. Pour avoir cette puissance, il fallait se créer un organe qu'il n'avait point : *arriver ou périr* fut sa devise. Il se mit donc au travail et se fit cette voix vigoureuse qui fit sa renommée à Naples, et qui lui fait produire de si beaux, de si merveilleux effets à l'Opéra. Toutefois, en rendant hommage au rare talent de Duprez, qui n'a pas de plus sincère admirateur que moi, j'ai souvent regretté que le travail surhumain qu'il a dû faire pour arriver à une si grande puissance sonore, l'ait privé de la faculté de chanter à demi-voix, lorsque le sujet de la scène et le sens de la musique l'exigent. Des instruments qui joueraient fort sans relâche priveraient la musique des nuances qui en font le charme : n'en est-il pas de même des voix? Et n'y eût-il d'ailleurs qu'un intérêt de conservation, n'est-il point nécessaire de donner du repos à l'organe pour qu'il fournisse la carrière que lui a assignée la nature? Ces questions me semblent résolues d'elles-mêmes. C'est sans doute quelque chose de beau, de grand, qu'une phrase dite dans un style large, en sons bien posés et donnés dans la plénitude des moyens ; mais toute mélodie ne requiert pas ce caractère. Il y a des chants doux et mystérieux qui veulent des demi-teintes, dans la musique vocale comme dans l'instrumentale. La pleine voix serait aussi un contre-sens à l'égard de la signification de certaines scènes. N'ayons donc pas de ces systèmes d'école qui veulent limiter l'art à une seule forme, et que repousse la vérité dramatique. Gardons-nous enfin, dans l'intérêt de la conservation d'un organe fragile, de lui demander incessamment des efforts qui l'épuisent avant le temps. Les repos qu'on lui accordera seront autant dans l'intérêt de sa durée que dans celui de la perfection du chant dramatique.

Je le dis avec conviction, ce sont là les réformes qu'il faut faire si l'on veut mettre un terme à l'assassinat des chanteurs qui a fini par amener la détresse de l'Opéra ; et non celle du diapason, qui serait sans résultat dans l'objet qu'on se propose, et qui aurait une multitude d'inconvénients.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

CHRONIQUE DRAMATIQUE (1).

Notre siècle et notre société ne sauraient enfanter ni un drame véritable ni une véritable comédie. Il n'y a plus de caractères, plus de passions, plus de classes, plus de professions, plus de vertus, plus de vices, tout est mêlé, confondu, affaibli, effacé. Bien des gens ont dit que le drame courait les rues, et que c'était la faute des écrivains s'ils ne savaient pas le découvrir : c'est une erreur. Sans doute il se commet fort souvent de grands crimes ; on assassine ou on se tue avec des combinaisons très ingénieuses que les dramaturges modernes se reprochent de n'avoir point inventées. Mais il n'y a dans tous ces forfaits que la perversité particulière ou la folie individuelle de ceux qui les commettent ; des classes entières de citoyens ne sont point intéressées au dénouement, si tragique qu'il puisse être ; les passions qui ont conduit tel ou tel individu au meurtre ou au suicide n'ont aucun caractère général. L'auditeur qui entend le récit de ces sanglantes aventures ne peut pas se dire comme le spectateur d'Horace : *Mea res agitur ;* sa curiosité est ex-

(1) Cet article a été écrit la semaine dernière, l'abondance des matières nous a mis dans l'impossibilité de le publier plus tôt.

citée sans doute, et quelque émotion pénible l'agite pendant qu'il écoute; mais la curiosité s'éteint au dénouement, l'émotion passe à la fin comme celle qu'on éprouve en rêvant et que le réveil fait disparaître. L'égoïsme ne perd aucun de ses droits et l'on finit par se dire : — En quoi cela me touche-t-il et qu'y puis-je faire? La cour d'assises et la guillotine ont tué la tragédie contemporaine, ou si l'on veut, le véritable drame. Le nivellement des classes et le perfectionnement mécanique de la justice ne laissent plus guère de crimes impunis que par hasard. Or, les crimes éminemment tragiques sont ceux qui ont toute chance de rester impunis; alors les passions sont profondes; la vertu est vraiment la force de l'âme, le vice a besoin d'un frein moral, et la providence apparaît sans voiles. Mais aujourd'hui que l'anéantissement de tous les pouvoirs et l'égalité de tous les citoyens ont rendu les grands crimes exceptionnels, aujourd'hui que les forfaits les plus tragiques sont généralement unis à une perversité honteuse, à une complète dégradation morale, la tragédie n'est plus digne du théâtre; elle appartient aux tribunaux. Le drame moderne est né de cet état nouveau de la société. Des événements horribles ou bizarres qui se pressent et se compliquent dans un cadre trop étroit, une cause célèbre mise en scène, un effort inouï pour maintenir la curiosité tendue et pour entretenir une pénible émotion comparable à celle du cauchemar, la dépravation la plus complète chez des héros dignes de la détention perpétuelle ou des bagnes, des sentences absurdes et mensongères à la place des véritables maximes morales et sociales, l'exagération insensée de vices impossibles, la passion, qui a ses limites nécessaires dans les forces de l'individu, follement divinisée à la place de la vertu, qui est infinie comme Dieu même, voilà en quelques mots toute la poétique du drame moderne. Est-il étonnant que des écrivains du plus beau talent n'aient rien produit de raisonnable dans des conditions pareilles?

Clotilde, qu'on a repris cette semaine à la Renaissance pour madame Dorval, est un des chefs-d'œuvre de cette poétique inféconde. La curiosité est vivement intéressée; la terreur, comme l'ont pu comprendre nos dramaturges, est perpétuellement entretenue dans l'âme du spectateur. Un homme, assassin et voleur, qui séduit une jeune fille et devient son amant, qui l'abandonne ensuite dans l'espoir de contracter un riche mariage, qui est livré par elle à la justice et qui meurt en prison; une jeune fille éprise d'un pareil bandit, amoureuse jusqu'à se livrer à lui après son crime, jalouse jusqu'à le pousser à l'échafaud, fidèle jusqu'à vouloir mourir avec lui, voilà les héros du drame de *Clotilde*. Amour brutal, passions sans frein, vertus de brigands, drame de cour d'assises. Mais les combinaisons scéniques sont saisissantes, le dialogue est énergique, l'intérêt est puissant; madame Dorval joue avec inspiration et donne à tout son rôle une expression, moins distinguée, mais plus forte et plus vraie que mademoiselle Mars ne le pouvait faire. Le public de la Renaissance a fort applaudi et l'actrice et le drame.

Si la tragédie est impossible, la comédie n'est guère possible non plus. Le ridicule a besoin d'être naïf pour être comique, et la naïveté n'est plus nulle part dans notre société. Nous nous surveillons tous de si près, nous faisons tant d'efforts pour ne nous distinguer les uns des autres ni par le bien, ni par le mal, que nous réussissons presque toujours à arriver au trivial et au commun. Cette disposition générale des hommes de ce siècle à jouer la comédie les uns devant les autres sans se tromper mutuellement, a bien aussi pourtant son côté bouffon et son aspect philosophique. Mais cette comédie universelle ne serait pas à beaucoup près un spectacle aussi divertissant sur la scène que dans la réalité. Un seul vice, peut-être, de notre temps, s'est manifesté avec quelque hardiesse et quelque naïveté, c'est la friponnerie. Fripons d'honneur, de patriotisme, d'amour, de décence, de probité, se sont montrés à découvert. Mais la comédie, tout-à-fait digne du sujet, n'est-elle pas faite, et ne l'avons-nous pas tous vue en haillons sur un obscur théâtre du boulevard?

La confusion des rangs, des classes, des professions dont nous parlions à propos du drame est aussi un obstacle presque invincible à l'enfantement d'une bonne comédie. Le théâtre-Français a représenté il y a quelques jours cinq actes en prose sous le titre de *l'École du monde*. La critique s'est aussitôt demandé avec grande raison ce que c'était que le monde, et si le monde, comme on l'entendait jadis existait encore. Un langage à part, exquis dans sa délicatesse et dans son élégance, des traditions héréditaires perpétuées avec soin, des habitudes créées par le goût et conservées par l'orgueil, le despotisme des convenances, le choix scrupuleux des relations, une éducation spéciale pour tout homme ou toute femme destinée à faire partie de la bonne compagnie, la possession habituelle et exclusive de la richesse et du pouvoir, ne voilà-t-il pas ce qui principalement caractérisait le monde? Mais aujourd'hui tout cela n'existe nulle part. Pourquoi donc faire une école du monde?

Passons du titre à la comédie. Un ancien banquier, M. de Cormon, a une nièce charmante qu'il destine à un ancien ami, M. de Sérigny, général à cheveux blancs. Celui-ci, plus sage que M. de Cormon, propose à sa place son fils Charles, bel officier que la jeune Émilie accepterait de grand cœur. Mais le cousin d'Émilie, M. de Dampré, se met en tête de séduire sa cousine. Charles, trompé par la fatuité de M. de Dampré, prend l'innocence naïve d'Émilie pour de la coquetterie et s'éloigne aussitôt. Alors M. de Cormon revient à son premier dessein, et donne sa fille au vieux général.

Inhabile, après son mariage comme avant, à comprendre et à juger ceux qui l'entourent, maladroite par simplicité de cœur, madame de Sérigny reste livrée sans défense à la méchanceté et à la calomnie. M. de Dampré continue sa poursuite insolente; un autre fat de ses amis, M. de Mirmont, se met aussi sur les rangs pour plaire à Emilie. Une femme galante, qui se dit duchesse, donne à la pauvre jeune femme d'indignes conseils, puis lui jure une haine mortelle; une vieille femme, envieuse de la jeunesse, de la beauté, de la sagesse d'Émilie, conspire aussi contre elle avec tous ses ennemis, et bientôt, au moyen d'une lettre imprudente lâchement livrée par M. de Dampré, odieusement commentée par tout le monde, madame de Sérigny est calomniée et perdue. Enfin, elle comprend la situation qu'on lui a faite et s'aperçoit que l'explication la plus simple suffira à sa justification. M. de Dampré est convaincu d'imposture, M. de Sérigny et son fils sont désabusés, les calomniateurs sont confondus, et la pièce se termine par une provocation adressée par Charles de Sérigny à l'infâme Dampré.

L'auteur de cet ouvrage est, comme chacun sait, un homme d'esprit et un homme de bonne compagnie. Son inexpérience de la scène n'a dû surprendre personne. Nous ne lui reprocherons ni l'invraisemblance fréquente, ni les longueurs inévitables, ni le pénible agencement du drame; tout cela est du métier. Sa véritable erreur, c'est d'avoir voulu peindre ce qui n'existe pas. Des mœurs du temps de Louis XV et un langage tout-à-fait révolutionnaire, de la froideur dans le dialogue et de l'exagération dans les caractères, des personnages méprisables à la fois et prétentieux, voilà le résultat nécessaire de la méprise de l'écrivain. Cependant cette œuvre, si faible qu'en ait été le succès, n'a fait certainement aucun tort à l'esprit et au caractère de celui qui l'a écrite. Loin de là, cette façon d'aborder le théâ-

tre révèlerait au besoin chez l'auteur l'amour des études sérieuses, un goût élevé, une noble direction d'esprit. Tout cela vaut bien un succès.

C. M.

CONCERTS.

SOIRÉE MUSICALE

DONNÉE PAR MADAME PAULINE DUSSAUD.

Et maintenant que le démon des concerts se va déchaîner, que les matinées et soirées musicales vont tomber sur Paris comme des avalanches, et le faire retentir d'airs variés et de fantaisies, dois-je, me drapant dans ma robe de chambre et mon dédain, me plaindre de la triste mission dont je suis chargé, comme ces feuilletonistes qui déplorent leur sort d'avoir à rendre compte de tant de mauvaises pièces qu'on donne dans nos théâtres et dont ils sont obligés d'être les nécrologistes lorsqu'ils voudraient faire tout autre chose? Non, cet exorde est usé, et je ne m'en servirai point. Ce ne sont d'ailleurs que pures déclamations qui servent à déguiser l'orgueil du juge siégeant sur son trône d'aristarque; et puis les nombreuses séances musicales qui ont lieu maintenant offrent tant de matières à l'observateur moraliste, qu'on y peut trouver une sorte de plaisir indépendant de celui d'apprécier à leur juste valeur les nombreux solistes qu'on n'est pas, après tout, obligé d'écouter. Le public des concerts d'ailleurs, s'il n'est pas toujours composé de l'élite de la société parisienne, offre souvent un auditoire choisi dans lequel dominent les femmes jolies et impressionnables aux moindres phrases de mélodie vocale ou instrumentale. Quelque long et ennuyeux que soit le morceau qu'on chante ou qu'on joue, jamais un murmure improbateur ne vient attrister l'exécutant. Le médiocre et souvent même le détestable passe tout comme l'excellent, jamais même sans la somme d'applaudissements obligés. Cela prouve-t-il la bonne organisation musicale du public français? Nous ne savons trop; mais c'est, du moins, le signe évident de sa courtoisie.

Nous avons déjà dit dans un article sur la décentralisation musicale, que les bons juges en musique n'abondent pas, même à Paris. Cette assertion nous a attiré une lettre anonyme comme, au reste, nous en recevons souvent, d'un soi-disant vieillard à qui l'épithète célèbre que jetait Hernani au vieux Ruiz Gomez conviendrait parfaitement. Ce monsieur a bien voulu nous apprendre que l'homme *qui tous les mois, sans peine, enfantait un volume*, que nous avons traité de Gascon pour caractériser son style avantageux et rodomont, que Scudéry enfin n'est pas né sur les bords de la Garonne, mais bien au Havre. De grâce, monsieur l'anonyme, épargnez-vous à l'avenir de pareilles rectifications, car votre intelligence n'y brille pas. Nous ne pourrions dire quels sont les lieux qui vous ont vu naître matériellement, puisque vous croyez devoir garder l'anonyme; mais au ton de votre lettre on dirait que vous êtes de ce pays où quatre-vingt-dix-neuf moutons..... vous savez enfin le proverbe.

Donc, notre bon Champenois anonyme, continuant sa critique, prétend que nous avons eu tort de dire que toutes les classes de la société française sont aptes à comprendre et à juger un ouvrage au Théâtre-Français. Selon lui, il faut un parterre composé de littérateurs pour apprécier, dit-il, une tragédie ou une comédie. Sans rentrer au fond de cette question, qui nous éloignerait de la spécialité de la *Gazette musicale*, nous nous contenterons de dire à notre anonyme que nous qui avons passé par la sévère juridiction du parterre de la Comédie-Française, nous nous sommes tenu pour bien jugé, ce qui ne veut pas dire que nous n'y avons pas obtenu du succès. Enfin, notre vieillard de la Champagne nous engage, pour l'honneur de Grétry, à ne plus parler d'*Aucassin et Nicolette*. Et pourquoi donc cela, brave vieillard champenois? Il paraît que décidément vous tenez à justifier le proverbe, car vous n'avez pas plus compris cette citation du nom de Grétry que celle de Scudéry. En parlant de la couleur rétrospective que M. Halevy a donnée à la musique de son *Drapier*, nous avons dit qu'en cela il avait imité Grétry, qui a donné une couleur de moyen âge, un chant gothique et du temps de la chevalerie à ses personnages dans *Aucassin et Nicolette*, *Richard Cœur-de-Lion* et *Barbe bleue*, ce qui ne veut pas dire, mon sévère Champenois, que le premier de ces ouvrages soit à la hauteur de la terrible et foudroyante instrumentation de *Guillaume Tell*, de *Robert-le-Diable* ou de *la Juive;* mais seulement que Grétry a cherché à colorer ce petit ouvrage, à l'empreindre de cette vérité, de cette simplicité qui caractérisaient les mœurs et les naïves amours du bon vieux temps, comme il le dit lui-même dans ses Essais sur la musique, précisément à propos d'*Aucassin et Nicolette*. Entendez-vous bien, vieillard stu....dieux?

Après cela, notre anonyme nous dit qu'il attend avec impatience le plaisir de lire un de nos prochains articles pour son instruction. — Quoique les éducations tardives soient fort ennuyeuses à faire, nous déclarons au susdit vieillard que nous remplirons son attente; n'acceptant pas, d'ailleurs, l'espèce d'ironie de mauvais goût et quelque peu niaise qu'il a essayé de mettre dans ce souhait, et nous reconnaissant compétent pour procéder à l'instruction de ce brave homme, ce qui n'est pas montrer en conscience beaucoup de présomption. Venons enfin à la soirée musicale donnée samedi passé dans les salons de M. Petzold, par madame Pauline Dussaud, dont cette petite digression nous a éloignés. Nous avions pour vis-à-vis dans cette soirée deux fort jolies demoiselles au teint blanc et frais, à la taille svelte, à l'œil expressif, à la physionomie distinguée et parfaitement coiffées en cheveux, la plus jeune à bandeaux plats et l'aînée en tresses tombantes à la châtelaine. Celle-ci d'une physionomie calme, douce, impassible, semblait subir la séance plutôt que la goûter. Nous serions presque porté à lui croire un sens musical exquis, dans la situation où nous nous trouvions. L'autre, très impressionnable, dont les yeux fins et spirituels s'animaient à l'audition de chaque morceau; dont le teint se colorait aux effets du chant ou de l'instrumentation, montrait une organisation musicale différente de celle de sa sœur, et qui n'est sans doute pas moins fine. Ces deux charmantes filles, qui avaient peut-être le tort de porter des robes de bal au lieu d'une toilette de soirée musicale... — Mais à propos de soirée musicale, me dira-t-on, le concert! le concert de madame Pauline Dussaud! Quand l'abordez-vous, enfin? — Ah! pardon, nous y voici. Nous reviendrons une autre fois à nos deux séduisantes demoiselles et à l'aventure étrange.... Madame Pauline Dussaud, donc, est une cantatrice possédant une voix de soprano assez bien exercée, et vocalisant avec autant de goût que pourrait le faire un premier prix du Conservatoire; mais son intonation, qui est juste, manque d'intensité, d'ampleur et de nuances. On était presque tenté de dire, en lui écoutant chanter l'air si difficile de *Robert-le-Diable*, GRACE, etc. : grâce! pour votre poitrine, grâce pour Meyerbeer...; mais l'air de *Fernand Cortez : Je n'ai plus qu'un désir*, a été dit par madame Pauline Dussaud avec beaucoup de sensibilité et un bon style de chant. Et puis sont venus plusieurs messieurs se faisant accompagner par des dames — au piano, bien entendu, — qui nous

ont chanté une foule de romances plus ou moins sentimentales, plus ou moins amoureuses, licencieuses ou nulles. M. Lee, de l'Académie royale de musique, nous a exécuté un solo de violoncelle de sa composition dans lequel il a montré de l'expression, un joli son et de la grâce. M. Urhan, aussi de l'Académie royale de musique, devait dire un solo d'alto; mais il s'est ravisé, et s'en est tenu à nous interpréter avec M. Lee et mademoiselle Rosario de los Hierros, un fragment d'un trio de Beethoven pour violon, basse et piano. Mademoiselle Rosario de los Hierros, jeune Espagnole de dix-sept ans, élève de Liszt, a obtenu les honneurs de la soirée. Hâtons-nous de déposer cependant la somme de critique qui doit servir de cautionnement à tout journaliste appelé à juger les artistes qui se produisent en public. Après avoir engagé mademoiselle Rosario de los Hierros à donner plus de rondeur au son, à prendre ses mouvements un peu moins vite, et à ne pas autant jouer de la tête, habitude dont son illustre professeur se déraît lui-même tous les jours, nous nous plaisons à reconnaître en mademoiselle Rosario de los Hierros une belle organisation musicale, un profond sentiment de la bonne musique, une élégance remarquable dans la mélodie, une vélocité surprenante d'exécution et une main droite des plus brillantes; elle a montré autant de vigueur que de grâce dans la *fantaisie* à la mode sur *Moïse*, qu'elle a dite de manière à mériter les éloges de Thalberg lui-même, auteur de ce beau morceau.

Et voilà que le lendemain de cette séance, nous nous sommes transporté de dans les salons de M. Duport, rue Neuve-des-Petits-Champs, pour assister encore à une

MATINÉE MUSICALE

Donnée par MM. J.-J. Henricet, A.-N. Henricet *et* L.-J. Henricet.

Le premier, flûtiste, le second, corniste, et le troisième, violoniste, qui, à ce qu'il paraît, fait aussi partie de l'Académie royale de musique, pourraient donner des concerts en famille; ils ne nous ont même pas fait entendre un trio fraternel.

Par l'expérience que nous avons acquise des séances musicales, nous ne nous y rendons guère qu'à une heure lorsque le programme annonce qu'on commencera à midi précis, ou même à deux heures et demie, quand il est spécifié sur ledit programme, mot qui est devenu le type et le synonyme de toutes sortes de roueries, que la séance sera ouverte à une heure très précise. Ayant oublié de mettre en pratique cette prudente résolution, nous nous sommes rendu exactement à l'heure fixée par le perfide programme, aussi avons-nous eu le bonheur d'entendre pendant une heure accorder le piano de M. Duport qui devait servir pour accompagner les solistes. Ceci, nous le déclarons dans la sincérité de notre âme, peut passer pour une des choses les plus désagréables de la vie musicale. C'est comme le gastronome au goût fin, exercé, qui serait forcé de voir manipuler chez le restaurateur les mets que plus tard il doit déguster avec tant de plaisir : le malheureux en perdrait l'appétit. Aussi il nous a été tout-à-fait indifférent de voir le tohu-bohu habituel du programme, les morceaux changés ou intervertis, de voir le n° 3 prendre la place du n° 1, celui-ci devenir le n° 5, une jeune harpiste remplacer madame Stolz qui devait chanter à ce concert, et qui n'y est pas venue, peut-être pour y éviter le voisinage de mademoiselle Rossi qui s'y est fait entendre deux fois au lieu d'une, comme l'indiquait ce décevant programme. Nous ne savons si c'est par suite de la mauvaise humeur que nous avait donnée tout cela, mais nous avons trouvé à cette jeune cantatrice que, des premiers, nous avons signalée comme marchant dans la voie du progrès, une manière affectée et trop théâtrale pour un concert. Dans l'air de la *Symphonie* qu'elle a chanté, ses cadences ascendantes sont bien attaquées, perlées, brillantes et bien fermées, mais ses tenues sur la fin des phrases sont trop prolongées, ce qui leur donne un air de niaiserie, car il y a une mesure à tout, même à l'expression mélodique : développer surabondamment cette expression c'est manquer d'esprit et de goût. Nous n'aimons pas non plus ces petites phrases par écho qui sentent le charlatanisme de la chanteuse italienne; et cependant, comme cantatrice italienne elle a dit l'air de *la Norma : casta diva*, avec plus de sagesse et de simplicité que le morceau de l'opéra français. Il est vrai que l'air de Bellini est d'un large et beau caractère.

Toujours sous l'influence de ce perfide accordeur de piano qui nous avait si désagréablement impressionné, nous avons trouvé à M. L.-J. Henricet, le violoniste, un archet et une intonation grêles et peu sûrs, un son mesquin provenant peut-être de la peur qui paraissait le dominer, et de sa chanterelle horriblement sifflante. La deuxième mélodie pour cor et piano, par M. A.-N. Henricet, commence par un joli chant adroitement dialogué pour les deux instruments. M. Henricet tire un son assez pur du cor; il phrase bien; il égalise assez les tons bouchés et ouverts; mais le finale de son morceau a paru étranglé et commun de forme mélodique et de modulation. Enfin le troisième Henricet a joué un solo de flûte que nous aurions trouvé agréable; M. Dérivis a dit le *moine* de Meyerbeer de façon à ne pas nous faire regretter un duo de *Mazaniello* qu'il devait chanter avec Marié, de l'Opéra-Comique, qui n'est pas venu; M. Audot a parodié d'une manière assez vraie Levassor dans ses chansonnettes. Nous nous abstenons de porter un jugement plus détaillé sur cette matinée musicale, ne reconnaissant pas nos facultés de critique dans leur état normal, et suffisamment éclairées de cette belle vertu qu'on nomme l'impartialité.

Henri Blanchard.

LETTRES D'UN DILETTANTE ANGLAIS.

QUATRIÈME LETTRE.

FESTIVAL MUSICAL DE BRUNSWICK.

Brunswick, 9 septembre 1839.

Je ne crois pas qu'aucun critique, quelque expérience qu'il eût du métier, eût réussi, sous l'influence récente de ses émotions, à donner, avant huit jours de réflexion, une analyse satisfaisante de la solennité musicale à laquelle j'ai assisté ici. Rien ne manquait aux séductions accessoires qui pouvaient doubler pour moi le plaisir de ce nouveau spectacle. Le temps était magnifique, le local choisi plein d'agrément et de grandeur; et tout cela ne pouvait que paraître doublement attrayant à un pauvre voyageur qui venait de passer une nuit et un jour sur les routes désertes, stériles et tristes du Hanovre, où l'œil ne rencontre pour toute récréation que l'enseigne piteuse d'un maître d'école de village, entre de maigres bouleaux récemment plantés au bord de la chaussée de Celle à Harbourg. Je suis enchanté de Brunswick. Le confort et la gaieté semblent régner dans ses rues étroites et tortueuses qui aboutissent à des places

de forme polygone, ombragées d'arbres magnifiques. Plusieurs de ses édifices se font remarquer par leur antique et riche structure : tels sont l'Hôtel-de-Ville et la Halle aux draps, avec une jolie fontaine gothique qui les avoisine ; sans parler de la cathédrale qui renferme le tombeau de la reine Caroline d'Angleterre, avec son autel et ses candélabres de style byzantin, ainsi que le lion de bronze placé au dehors devant la façade. De plus, au nombre de ses modernes attraits, Brunswick possède un nouveau palais à peine terminé, bâti avec beaucoup de luxe et de goût, et qui fait autant de honte à notre monstrueux Buckingham que d'honneur à son architecte, M. Ottmer, lequel a construit aussi le Conservatoire de Berlin. Ajoutez à cela qu'une foule de femmes charmantes circulent dans les rues dans des équipages passablement bizarres ou stationnent sur le seuil des magasins. On trouve partout un air de cordialité et de franchise, et une absence compète de formes cérémonieuses, même à l'égard d'un oiseau de passage tel que votre serviteur. Vous concevrez très bien, d'après cela, qu'un voyageur peut inscrire sur son album le parfait emploi de trois jours de plaisir avant d'en venir à l'objet direct et principal de son pèlerinage, c'est-à-dire les exécutions musicales de l'église de Saint-Égide et du jardin botanique, outre un incident qui n'a pas été le moins intéressant de la fête, je veux parler de l'ovation de Mendelssohn, venu tout exprès de Leipzig pour diriger en personne son oratorio de Saint-Paul, le morceau capital du programme du festival.

Pour procéder avec ordre, figurez-vous d'abord la réunion spontanée de tous les amateurs de Brunswick, secondés par de nombreux amis venus du Hanovre et d'autres provinces. Imaginez-vous les jeunes personnes les plus distinguées de la ville, ne dédaignant pas de porter le même costume et de chanter la même partie que les choristes du théâtre, tandis que leurs pères et leurs frères ne songent pas davantage à réclamer les déférences de l'étiquette de la part des plus humbles de leurs compatriotes. Il résulta de ce commun accord des chants pleins d'âme et d'une délicatesse dans l'exécution dont nul orchestre, soit d'artistes, soit d'amateurs, ne m'avait jamais donné l'idée, ni en Angleterre ni ailleurs. Le nombre des voix s'élevait à environ cinq cents. Les parties de solo étaient remplies par un contralto amateur, et par madame Fischer Achten, et messieurs Schmetzer et Fischer, tous trois appartenant au théâtre de la cour, et deux d'entre eux sont assurément à la tête des chanteurs de l'Allemagne. L'église de Saint-Égide est un reste d'un superbe monument gothique, dévasté sans doute durant les anciennes guerres, et qui n'est pas très favorable à la musique, à cause de son extrême élévation. Mais l'excès de vibration qui en résultait était heureusement compensée par l'affluence immense des spectateurs. Car dès le matin du vendredi, toutes les places furent occupées par un auditoire composé, comme l'orchestre, de tous les rangs de la société, les femmes portant sans exception la coiffe noire du costume national ornée de ses longues brides de ruban ; tous animés de bonne humeur, tous pleins de sympathie pour l'objet de la fête et pour l'illustre maestro. Chaque jour c'était quelque nouvel honneur, quelque nouvel hommage adressé à Mendelssohn, depuis la brillante couronne de fleurs dont on avait orné le pupitre du chef d'orchestre.

L'oratorio de saint Paul fut parfaitement rendu dans son ensemble. J'y ai remarqué avec surprise trois innovations importantes. D'abord j'ai regretté l'absence d'un orgue pour soutenir et harmonier les voix du chœur. Mais je trouvai une large compensation dans l'absence des hautes-contres qui déligurent si bien nos concerts anglais ; les voix basses de femmes qui les remplaçaient s'entendaient parfaitement et communiquaient au quatuor ces effets pleins de suavité que j'avais si longtemps souhaités en vain. Enfin, je ne fus pas médiocrement charmé d'entendre l'oratorio tout entier exécuté d'un bout à l'autre sans qu'un seul des chanteurs se permît la moindre variante, la moindre cadence superflue. C'est une musique assurément au-dessus de la portée des faiseurs de fioritures. Toutefois, tout en reconnaissant la supériorité des vocalistes allemands, et en avouant que madame Fischer-Achten et M. Schmetzer sont d'admirables chanteurs, dont le dernier surtout a fait d'immenses progrès depuis le rôle de Roméo qu'il jouait à Londres dans la troupe d'opéra allemande que vous y avez vue, je dois ajouter que, comparé au Phillips anglais, M. Fischer, chargé du rôle de *Paul*, s'est montré terne, sans vigueur, et n'a causé nulle émotion dans l'auditoire. Et pareillement la dame qui jouait le rôle de contralto m'a paru bien plus inférieure encore pour le style et le sentiment à mistress A. Shaw. Si nous pouvions seulement persuader à nos chanteurs d'avoir pour leur auteur autant de respect qu'ils mettent de prétention à se donner des grâces, les artistes anglais pourraient hardiment braver la rivalité allemande.

L'oratorio fut achevé à une heure de l'après-midi, et alors les spectateurs, bien qu'ils n'eussent pas sacrifié au plaisir auditif les besoins de leur appétit, songèrent à aller dîner. Ce fut une agitation générale... Les dames en toilette parcouraient les rues à pied ou en voiture sous les rayons d'un soleil éclatant, et une grande foule se pressait à l'entrée du jardin botanique pour s'assurer des places au banquet, ce qui présentait un coup-d'œil non moins agréable que contrastant avec les mœurs anglaises ; mais pour jouir de l'aspect du banquet d'honneur, spécialement dédié à Mendelssohn, nous nous levâmes de table avant trois heures. L'emplacement de cette cérémonie était une espèce de *ridotto* ou foyer du Wauxhall de Brunswick, décorée de guirlandes et de transparents où brillait maintes fois le nom de l'illustre maestro. Au fond de la salle on avait suspendu son portrait entouré comme une relique précieuse d'un grand nombre de flambeaux, car malgré l'heure du jour la salle était éclairée aux bougies. Trois ou quatre cents personnes, tant hommes que femmes, prirent part à ce repas colossal à faire reculer un Anglais ; et durant plus de trois heures, tandis que les services se succédaient lentement l'un à l'autre, on porta à mille reprises la santé du compositeur, accompagnée de hourrahs frénétiques ; on lut des toats et des allocutions heureusement plus brefs que les discours des orateurs prolixes qui siégent à la taverne des *Francs-Maçons*, et l'on exécuta plusieurs morceaux de musique. Le premier était une cantate de félicitation et de bienvenue adressée au héros de la fête, et dont un nombre infini d'exemplaires fut offert aux assistants. Rien ne saurait se comparer au finale étourdissant qui signala la fin de la cérémonie. Vous ne sauriez vous imaginer un pareil fracas de cris, d'acclamations, mêlés à l'explosion réitérée des bouchons de champagne, aux vivat et aux bravos en l'honneur des chanteurs, le tout confondu dans d'épais nuages de fumée de tabac. L'orgie artistique ne fut complétement finie qu'après six heures ; et à neuf heures du soir toute la ville était plongée dans le calme et le sommeil.

Le second jour de la fête qui se célébrait à Saint-Égide, fut moins intéressant. Le programme annonçait un cantique de Schneider qui n'avait rien de transcendant, un Alleluia qui m'a paru manquer de largeur et d'onction, l'ouverture du *Jubilé* de Weber, un solo de violon fort bien exécuté par M. Müller ; l'introduction du fameux *quartetto* de Brunswick ; un air de clarinette aussi très bien joué par M. Tretbar ; enfin la symphonie de Beethoven en *ut* mineur, qui fut supérieurement jouée et surtout admirable-

ment conduite. Aussi ce fut le signal d'une nouvelle ovation décernée à Mendelssohn sous la forme d'une pluie de bouquets que les exécutants du chœur lui lancèrent à la fois de tous les côtés. Mais cela n'était rien encore auprès de ce qui eut lieu le soir même au bal donné sur le théâtre de la cour, sans compter une longue enfilade de salons réservés pour les buffets et le souper. On avait joint ensemble le parterre et la scène dans l'intérêt des danseurs, mais quand nous entrâmes dans la salle, le rideau était baissé comme de coutume. Lorsque Mendelssohn arriva, il fut reçu sur le seuil par deux jeunes dames qui l'introduisirent. Alors on leva le rideau qui laissa voir au fond du théâtre un élégant pavillon sous lequel le maëstro reçut tous les honneurs d'un couronnement royal. Je glisse exprès sur les moindres détails de cette cérémonie, car je sais bien que mes chers compatriotes prendront un tel récit pour une dissertation *della Crusca*. Mais j'avouerai pourtant volontiers qu'en présence de ce spectacle si plein de dignité et de bon accord, un témoin oculaire, quelque enclin qu'il fût à la critique et à la raillerie, n'y aurait rien trouvé que de très naturel et de convenable. Je manque d'espace pour vous parler du concert du lendemain qui termina la fête, et dont l'attrait principal fut la partie de piano exécutée par l'illustre compositeur ; mais j'aurai sans doute une autre fois l'occasion de vous parler de Mendelssohn sous ce rapport.

***

Nouvelles.

*** La reprise de *la Vendetta*, réduite en deux actes, a eu lieu hier à l'Opéra. Des changements importants ont été faits à la musique et au drame. Le compositeur a retranché quelques morceaux et en a ajouté de nouveaux, principalement pour madame Gras, qui a rempli le rôle de mademoiselle Nathan, et pour madame Stoltz, qui a joué celui créé par Duprez. La vérité du drame a gagné à ce changement de personnage, car dans la nouvelle de M. Mérimée, qui a servi de donnée à l'auteur de *la Vendetta*, le personnage que madame Stoltz a représenté est un enfant de douze à quinze ans, et non pas un homme fait comme le représentait Duprez.

*** La représentation au bénéfice de mademoiselle Falcon suivra de près celle de mademoiselle Elsler à l'Opéra. Il est toujours décidé que cette chanteuse y reparaîtra.

*** Mademoiselle Grahn a enfin compris son intérêt, et s'est rendue aux conseils de ses amis véritables. Elle restera donc à l'Opéra, ne refusera plus ni ballet, ni pas. Les répétitions du *Diable amoureux* se poursuivront avec une activité nouvelle, et la jolie Danoise y jouera un rôle important.

*** Le succès précoce des bals de l'Opéra s'est continué samedi dernier. Jamais affluence aussi considérable ne s'y était portée à pareille époque de la saison ; jamais la salle ne s'était remplie d'autant de danseurs animés et joyeux, ni le foyer d'élégants et mystérieux dominos. Un fait assez rare pour valoir la peine d'être remarqué, c'est que dans le foyer comme dans la salle, les femmes étaient en si grand nombre que les hommes paraissaient en minorité. Décidément, le bal masqué entre dans une ère nouvelle, et c'était à l'Opéra qu'il appartenait d'en donner le signal.

*** Un journal contient la nouvelle suivante, que nous ne prétendons nullement garantir, et qu'on pourrait même révoquer en doute. « On disait hier que le directeur des Bouffes, sentant l'impossibilité de se maintenir à l'Odéon, offrait de rendre son privilége dans le cas où, pour la saison prochaine, on ne lui assurerait pas une autre salle. L'entreprise éprouverait, dit-on, en ce moment, près de soixante mille francs de déficit depuis l'ouverture. »

*** Le premier ouvrage important qui sera représenté au théâtre de la Renaissance a pour titre *Zingaro*, opéra de genre, pour lequel l'administration déploie un grand luxe dedécors et de costumes. Dans cette pièce, Perrot, le célèbre danseur, débutera par un rôle de muet, et sa femme, madame Carlotta Grisi, déploiera le double talent de danseuse et de cantatrice. *Zingaro* sera représenté dans les premiers jours de février.

*** *La Fille du régiment*, tel est le titre de l'opéra de Donizetti que l'on répète en ce moment à l'Opéra-Comique, et qui doit être représentée sous huit ou dix jours.

*** Mademoiselle Castellan, qui devait débuter à l'Opéra-Comique dans *Carline*, opéra en trois actes, musique de M. Thomas, a rompu son engagement. Son rôle, dans cet ouvrage, sera rempli par madame Potier, que nous avons eu l'occasion d'entendre plusieurs fois dans les concerts, et qui est élève de madame Damoreau. Un jeune acteur de ce théâtre, Tessier, est engagé pour l'Italie. Enfin, on vient de renouveler l'engagement de Masset.

*** La société des Amis de la musique de Vienne vient de recueillir un legs précieux de l'archiduc cardinal Rodolphe. C'est la collection complète des œuvres de Beethoven, transcrites sur papier vélin, par M. Haslinger, éditeur de musique à Vienne, formant 62 vol. grand format oblong, reliés en maroquin rouge, avec des ornements en or et en argent. Toutes les pièces de musique ont été préalablement revues et corrigées par l'auteur; c'est ce qui donne le plus grand prix à cette collection.

*** M. *Gubbins*, harpiste qui jouit d'une grande célébrité en Angleterre sa patrie, vient d'arriver à Paris; il se fera sans doute bientôt entendre dans quelque concert.

*** M. Mathieu auquel l'art didactique doit d'excellents ouvrages, et dont les œuvres de musique religieuses ont placé le nom à côté des plus grands membres de l'école française est décédé cette semaine à Versailles, dans un âge très avancé. Ses obsèques ont eu lieu mercredi dernier, dans la cathédrale de cette ville, où, pendant trente-huit ans, il remplit avec distinction sa place de maître de chapelle.

*** L'*Avondbode* des Pays-Bas contient un article sur le concert donné le 17 de ce mois à La Haye par M. Th. Doehler ou plutôt sur ce célèbre pianiste lui-même; nous en extrayons les passages suivants : « Quel prodigieux talent, mais aussi quelle modestie charmante ! Ce sont deux qualités qu'on trouve rarement réunies qui nous font admirer et honorer l'artiste pour son génie et l'homme pour ses manières aimables. Si jamais un public a été transporté d'admiration, c'est ce soir et cela pour... un pianiste. Car, soyons sincères, depuis long-temps le piano était tombé dans la défaveur près du grand nombre comme un instrument *solo* très imparfait. Depuis long-temps cet instrument n'était que *toléré*, qu'on nous pardonne l'expression, comme un moyen de nous faire connaître les idées des Beethoven, des Mendelssohn, des Moschelès, des Thalberg, des Liszt, etc.; nullement comme propre à nous faire jouir des sublimités de l'art. Il a été réservé à M. Doehler de faire disparaître, par sa présence en Néerlande, cette prévention, de nous réconcilier pour ainsi dire avec le piano, de faire naître les transports de l'enthousiasme là où il y avait tiédeur, et de changer notre froid admiration en vives jouissances. Lorsque M. Doehler se mit au piano pour exécuter, sans accompagnement, une *Fantaisie* de sa composition, l'on se demandait, comme à l'ordinaire : joue-t-il dans le genre de Moschelès, de Hummel, de Thalberg? Mais ces questions ne tardèrent pas à cesser, lorsque le génie de l'artiste eut, par ses célestes accords, porté le ravissement dans l'âme de tous ceux qui composaient l'auditoire, avant qu'on pût songer à établir aucune comparaison. Issu d'un sang allemand, né sous le beau ciel de Naples, M. Doehler dans ses compositions et dans son jeu, allie la riche harmonie de l'Allemagne au sentiment mélodique de l'école italienne. Son jeu est de la poésie. Parle-t-on de difficultés? elles n'existent pas pour l'artiste qui, comme M. Doehler, maîtrise, avec une force irrésistible, la partie mécanique de son instrument. De frénétiques applaudissements ont couvert la fin des trois morceaux que le célèbre virtuose a exécutés. »

*** Mardi dernier, l'orchestre du concert Saint-Honoré a exécuté pour la première fois, sous le titre de la *Sorcière*, une valse caractéristique de M. P. Tessier. L'auditoire a fort bien accueilli cette composition de début, qui se recommande par un style élégant et de gracieuses mélodies.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 8.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
5 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 26 janvier 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALÉVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALÉVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

Le septième concert offert aux seuls abonnés de la *Gazette Musicale* aura lieu le jeudi 6 février dans la salle du WAUXHALL, boulevard Saint-Martin. L'orchestre, composé de plus de 100 artistes, sera dirigé par **M. HECTOR BERLIOZ**. Voici le programme :

1. **Harold, symphonie de M. H. Berlioz.**
2. **Mélodies de Schubert chantées par Mlle Unald.**
3. **Romances pour le violoncelle sur des motifs de Lucie de Lammermoor, composée et exécutée par M. Alexandre Batta.**
4. **Une Fièvre Brûlante, romance de Richard-Cœur-de-Lion, de Grétry, chantée par M. Laborde; le solo de violon sera exécuté par M. Artot.**
5. **Ouverture de Démophon, de Vogel.**
6. **Air de Richard : O Richard, ô mon roi, chanté par M. Massol.**
7. **Fantaisie pour le violon, composée et exécutée par M. Artot.**
8. **Air chanté par madame Dorus-Gras.**
9. **Ouverture de Benvenuto Cellini, de M. Hector-Berlioz.**

MM. les Abonnés recevront leur billet à domicile.

SOMMAIRE. Origine et révolutions de l'Opéra-Comique (quatrième article); par É. FÉTIS. — Académie royale de musique : *La Vendetta*; par HIPPOLYTE PRÉVOST. — Théâtre-Italien : Reprise de *Don Giovanni*; par A. SPECHT. — *Correspondance particulière*. Madame Pleyel à Vienne. — Nouvelles. — Annonces.

ORIGINE ET RÉVOLUTIONS DE L'OPERA-COMIQUE.

(Quatrième article [1].)

Le directeur de l'*Académie royale de musique* ayant cru s'apercevoir qu'il résultait pour lui quelque dommage des arrangements consentis avec les entrepreneurs de l'un des théâtres de la foire, retira brusquement l'autorisation qu'il avait donnée à ceux-ci de joindre à leurs spectacles des danses et de la musique. Bien qu'ils trouvassent de grands inconvénients à revenir à la simplicité de leurs premières pièces après avoir accoutumé le public aux développements d'un genre plus large, Alard et la veuve Maurice n'osèrent point se mettre en guerre ouverte avec l'*Opéra*, dans la crainte d'un sort pareil à celui que venaient de subir leurs anciens associés. Ils reprirent donc les pantomimes. Ce changement ne fit pas l'affaire des spectateurs, qui se plai-

(1) Voyez la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1839, numéros 68 et 70; année 1840, numéro 6.

gnirent de ce que les acteurs ne pouvant pas exprimer par leurs gestes des choses qu'à la parole seule il appartenait de rendre, un grand nombre de passages importants devenaient inintelligibles. Pour remédier au mal, les entrepreneurs eurent recours à un expédient fort étrange. Ils firent imprimer sur des pancartes, en gros caractères et sous la forme d'une prose très concise, les scènes qui, sans cette précaution, eussent été difficilement comprises. Les pancartes étaient roulées, et chaque acteur, avant d'entrer en scène, en prenait dans sa poche droite autant qu'il en fallait pour l'explication de son rôle. Le moment venu d'en faire usage, il les tirait l'une après l'autre, les exposait aux yeux des spectateurs tout le temps qu'il était nécessaire pour en faciliter la lecture, puis les passait dans la poche gauche. Ces écriteaux en prose ne firent point une longue apparition ; on imagina de leur substituer des couplets sur des airs connus dont l'orchestre jouait les accompagnements, tandis que des coryphées distribués dans les différentes parties de la salle entonnaient les paroles de toute la force de leurs poumons. Peu à peu les spectateurs joignirent leurs voix à celle des chanteurs de profession, et ce fut bientôt un chœur général.

Les théâtres de la foire furent long-temps réduits à employer ces cartons imprimés pour donner au public l'intelligence de leurs pièces. L'arrêt du conseil du roi fut rendu au commencement de l'année 1710 à l'occasion du conflit intervenu entre le parlement et le grand conseil; donnant gain de cause aux comédiens français, il les autorisa à retirer des mains de leur notaire les six mille trois cents livres qu'ils lui avaient confiées pour acquitter leurs amendes au cas qu'elles eussent été maintenues. Les propriétaires de la salle détruite en furent donc pour leurs frais, et cet exemple arrêta ceux qui eussent eu l'envie de faire de nouvelles excursions sur le domaine des théâtres privilégiés. Tout prévu qu'il fût, cet arrêt donné en faveur des comédiens du roi causa de la rumeur dans Paris, on trouva que les héritiers de Molière faisaient un bien mauvais usage de l'influence que leur donnait le puissant souvenir du nom de leur patron, puisqu'ils l'employaient à consommer la ruine de quelques pauvres diables dont l'existence ne pouvait guère nuire à leur prospérité. Les acteurs forains n'eurent pour se venger que la satisfaction de parodier les premiers sujets de la Comédie-Française, dont ils reproduisaient les gestes et l'organe en les imitant d'une façon comique. Il fallut chercher ensuite de nouveaux éléments de succès. Après avoir parodié les comédiens, on soumit à la même épreuve les ouvrages qu'ils représentaient. Peu de pièces d'une certaine importance évitèrent d'être travesties : telle fut l'origine de ce genre, qui eut tant de vogue pendant le siècle dernier.

Les théâtres de la foire ne faisaient pas trop bien leurs affaires, grâce aux entraves que leur avaient imposées les comédiens du roi. Les pièces par écriteaux avaient un moment piqué la curiosité, mais le public qui, de tout temps, a voulu être amusé pour son argent, finit par trouver mauvais qu'on lui fît jouer un rôle actif et cessa de chanter à la place de ceux dont c'était le métier. En vain essaya-t-on, pour faire passer ce que cette espèce de spectacle avait en effet de défectueux, de descendre du cintre les écriteaux explicateurs soutenus par des enfants habillés en amours. Quoique ce fût une amélioration, puisque les acteurs n'ayant plus à s'occuper du soin d'exposer leurs pancartes aux regards de l'assemblée n'étaient pas forcés d'interrompre leurs gestes et leurs jeux de scène, on accueillit froidement ce perfectionnement. Les entrepreneurs qui savaient tous, comme ceux d'aujourd'hui, que la foule se laisse prendre aux dehors brillants, eurent recours à la pompe du spectacle pour retenir leurs habitués. L'un d'eux eut l'idée de placer les décorations sur pivot afin de n'avoir qu'à les faire tourner rapidement pour obtenir d'excellents changements à vue. Cette tentative n'eut pas une plus heureuse issue que la précédente. Un divertissement placé au troisième acte du *Festin de Pierre* fut si bien exécuté, que l'Académie royale de musique en conçut de la jalousie et fit signifier aux acteurs forains l'ordre de le supprimer. La situation devenait intolérable ; on défendait aux directeurs des théâtres de la foire tout ce qui eût donné de l'attrait à leurs spectacles. La seule liberté qui leur fût laissée était de se réunir en l'honneur des comédiens de S. M., et plusieurs d'entre eux avaient profité de la permission. Le sieur de Saint-Edme obtint enfin des syndics de l'Opéra une permission qui lui donna la faculté de rendre la voix à ses acteurs. Le traité qui lui conférait ce droit fut signé le 26 décembre 1714, et dès le commencement de la foire suivante Saint-Edme ouvrit son théâtre auquel il donna le titre d'*Opéra-Comique*

Les pièces des théâtres de la foire n'avaient eu jusqu'alors, il faut en convenir, aucune sorte de mérite littéraire ; elles ne consistaient guère qu'en farces de mauvais goût dont le succès ne pouvait être attribué qu'à l'extrême indulgence du public. Le Sage, qui a fait la fortune de plus d'un libraire par ses romans de *Gil Blas*, du *Bachelier de Salamanque* et du *Diable boiteux*, ne serait pas connu comme auteur dramatique s'il n'avait pas donné *Turcaret* à la Comédie-Française; il fut cependant le premier écrivain de mérite qui daigna prêter sa collaboration à l'Opéra-Comique. Sa parodie de *Télémaque*, par laquelle fut inauguré le théâtre de Saint-Edme en 1715, eut beaucoup plus de vogue que l'opéra de Destouche et Pellegrin, représenté en même temps à l'Académie royale de musique. Cette pièce était composée de scènes en prose et de vaudevilles; l'auteur de la musique, Gilliers, fut nommé, ce qui ne s'était jamais fait auparavant. On donna ensuite *Arlequin, défenseur d'Homère*, comédie satirique inspirée par la fameuse querelle de La Motte et de madame Dacier au sujet du divin poëte. Les parodies étaient si fort à la mode qu'on en faisait sur tout et que les plus mauvaises réussissaient à la faveur de l'engouement. L'Opéra-Comique était en voie de succès, quand la mort de Louis XIV fit fermer les spectacles à dater du 7 août 1715, pour ne plus rouvrir que le 4 octobre suivant. La permission de l'opéra fut renouvelée pour l'année 1716 moyennant une redevance de 2,500 livres payés par le concessionnaire; mais, soit que cette somme fût trop considérable, soit que le départ de Dominique, l'acteur le plus aimé de la foire, eût indisposé la majorité du public, l'exploitation de l'Opéra-Comique ne fut pas aussi favorable que dans la saison précédente.

Les causes, quelles qu'elles fussent, qui avaient fait bannir de France les comédiens italiens, n'existaient plus. Le régent se connaissait en plaisirs et n'entendait s'en refuser aucun ; il fit rassembler en Italie une excellente troupe qui arriva à Paris au mois d'avril 1716. L'accueil qu'ils avaient toujours reçu en France, et les avantages qu'ils étaient à peu près certains d'y rencontrer encore, engagèrent les meilleurs acteurs à se rendre aux propositions de Louis Riccoboni, qui s'était chargé de les diriger. Ils ne furent pas plus tôt installés à Paris, qu'ils présentèrent une requête au duc d'Orléans afin que le libre usage des sacrements leur fût accordé ainsi qu'ils l'avaient en Italie. Le théâtre de l'hôtel de Bourgogne n'étant pas en état de les recevoir à leur arrivée, ils jouèrent alternativement avec l'Opéra sur celui du Palais-Royal où ils débutèrent. Le premier registre conservé dans leurs archives commence ainsi : *Au nom de Dieu, de la vierge Marie, de saint François de Paule et des âmes du Purgatoire, nous avons débuté ce 18 mai par l'Inganno fortunato.* La foule qui se rendit à leur première

représentation fut considérable, car la recette s'éleva à 4,068 livres, somme énorme eu égard aux prix où étaient les places. Le 20 du même mois, une ordonnance du roi proclama l'établissement définitif de la nouvelle Comédie-Italienne.

Les acteurs de Riccoboni jouaient en italien, et leur succès engagea beaucoup de personnes à entreprendre l'étude de cette langue pour saisir les détails de pièces dont elles ne comprenaient que le sens. Les maîtres qui l'enseignaient devinrent à la mode; il fut de bon ton d'en avoir un dans sa loge pour se faire expliquer chaque scène. Par malheur, ce beau zèle ne fut pas de longue durée; on trouva bientôt que le plaisir de comprendre une pièce de théâtre ne méritait pas qu'on prît la peine d'apprendre une langue, et au bout d'une année les comédiens italiens furent presque abandonnés. L'une de leurs plus belles soirées fut celle qu'ils donnèrent le 12 mars 1718, *au bénéfice des pauvres de leur paroisse*. La pieuse libéralité dont ils firent preuve à cette occasion fut l'objet des plus grands éloges; mais ils n'eurent pas plus de spectateurs par la suite. Riccoboni ne savait que faire pour ressaisir la faveur d'un public capricieux. Celui de ses acteurs que les trop peu nombreux habitués de la comédie voyaient avec le plus de plaisir, lui proposa d'interroger un soir l'assemblée elle-même sur cette question importante. Au milieu d'une représentation d'*Arlequin bouffon de cour*, il s'avança vers la rampe, et prenant la parole dans un jargon moitié français moitié italien, il raconta comme quoi il avait lu depuis peu la fable de La Fontaine : *Le meunier, son fils et l'âne*. « Messieurs, continua-t-il, je suis le bonhomme, je suis le fils, et je suis encore l'âne. Les uns me disent : *Arlequin*, parlez français, les dames ne vous entendent pas, et les messieurs ne vous entendent guère. Après les avoir remerciés de leurs avis, voici que des seigneurs me disent : *Arlequin*, ne parlez pas français, ou vous perdrez tout votre feu. Je suis fort embarrassé; parlerai-je italien? parlerai-je français? je vous le demande, messieurs. » Un des spectateurs qui se rappelait sans doute le mot de Louis XIV à Dominique dans une occasion à peu près semblable, s'écria : Parlez comme vous voudrez, vous ferez toujours plaisir. Néanmoins, de bons conseils les décidèrent à remettre en scène les pièces françaises de l'ancien théâtre italien.

Dominique demeura fidèle au théâtre de la foire deux années encore après le retour des comédiens italiens; mais il finit par éprouver le désir de monter sur la scène où son père avait obtenu de si brillants succès, et s'engagea dans la troupe de Riccoboni. L'emploi d'*Arlequin* se trouvant rempli, il fut obligé de prendre un autre rôle, et dans l'embarras où il se trouvait pour arrêter son choix, il imagina celui de *Pierrot*, qui n'avait pas encore été employé par les auteurs de comédies italiennes. Le *Pierrot*, bien qu'il ait paru pour la première fois sur une scène étrangère, peut passer pour une création française, puisque Paris l'a vu naître et l'a conservé jusqu'à nos jours en dépit de toutes les révolutions. Tandis qu'on ne rencontre *Arlequin* qu'aux mascarades du mardi-gras, *Pierrot* fait de quotidiennes apparitions au théâtre des *Funambules* sous les traits de Débureau, ce comédien de bas étage auquel les pages spirituelles de J. Janin ont procuré une célébrité passagère. A défaut d'autres preuves, celle-ci ne suffirait-elle pas pour prouver la réalité de son origine française? Plus tard Dominique changea d'emploi et prit celui de *Trivelin*, qui convenait mieux à son talent. Le jour de ses débuts à la Comédie-Italienne, il prit la parole pour réclamer l'indulgence de l'assemblée, rappela les services rendus par son père au théâtre auquel il allait se consacrer, les témoignages de bienveillance qui n'avaient cessé de lui être donnés jusqu'à sa mort arrivée dans le plus beau moment de sa carrière, et termina en assurant qu'il ferait tout ce qui dépendrait de lui pour mériter également la faveur publique. Ces allocutions des comédiens aux spectateurs étaient fort en vogue. Si, depuis lors, on a cru devoir les interdire dans l'intérêt du bon ordre, c'est que nous sommes devenus plus turbulents qu'on ne l'était il y a un demi-siècle; car il est sans exemple que de cet usage il soit résulté aucun désordre, soit à la Comédie-Italienne, soit aux théâtres de la foire. On s'expliquait en famille sur toutes les questions d'intérieur, et souvent par la franchise dont on usait de part et d'autre, les causes de dissentiment public se trouvaient évitées.

Pendant que la Comédie-Italienne était obligée de revenir aux anciennes pièces françaises de son répertoire, l'Opéra-Comique de la foire faisait fortune, grâce au privilége qu'il tenait de l'*Académie royale de musique*. Aussi le jour où ce privilége expira y eut-il concurrence pour l'obtenir. Il fut adjugé à la dame Baune pour quinze ans, moyennant la somme de *trente-cinq mille livres* par année, à la condition qu'il serait exclusif et qu'aucune autre entreprise n'en pourrait obtenir de semblable. Les syndics de l'Opéra ayant exigé des garanties pour assurer l'exécution des engagements pris par la concessionnaire, celle-ci donna hypothèque sur *ses terres* de Saint-Sauveur, de Presle, de Baune et de la Prescherie qu'elle déclara franches de toutes dettes. La dame de Baune rejeta toutes les propositions qui lui furent faites par les différents spectacles de la foire pour entrer dans le partage de son privilége; elle voulait l'exploiter seule et le fit en effet durant deux années, mais elle s'aperçut que l'envie extrême qu'elle en avait eue le lui avait fait payer un peu cher. Force lui fut d'en demander la résiliation, afin de ne pas être forcée de vendre une à une ses propriétés pour combler les déficits de la caisse. Les syndics de l'Opéra prirent le parti d'administrer eux-mêmes le théâtre de la malencontreuse directrice jusqu'à ce qu'un nouveau candidat se présentât pour la remplacer.

Les spectacles forains auxquels le dialogue, le chant et la danse continuaient d'être interdits, n'épargnaient pas plus leurs sarcasmes à l'Opéra-Comique qu'à la Comédie-Française et à l'Académie royale de musique. On joua sur l'un d'eux *Arlequin Orphée le cadet*, pièce à écriteaux dont tous les traits satiriques étaient dirigés contre le premier de ces théâtres et qui plut aux gens de goût à cause de l'esprit qu'y avait mis Le Sage. Les affiches de ces pauvres spectacles condamnés à vivre au jour le jour promettaient à chaque instant des merveilles qui n'avaient le plus souvent d'extraordinaire que leur titre. Un entrepreneur en pièces de nouveautés annonça une représentation dans laquelle on verrait *un âne voter*. La chose n'était pas commune, car ce n'est point par la légèreté que se distingue habituellement l'utile quadrupède auquel on rend d'ailleurs trop peu de justice. L'affluence fut grande et le désappointement général. On vit un vénérable baudet, maigre et pelé, glisser le long d'une corde tendue d'un bout à l'autre; ce fut le prétendu vol de l'âne. Il n'y avait guère de semaine où l'un des théâtres de la foire ne régalât son public d'une gentillesse pareille.

On croyait que les exigences de l'Académie royale de musique éloigneraient ceux qui, avant les pertes éprouvées par le dernier entrepreneur, eussent désiré le dangereux privilége de l'Opéra-Comique. Il n'en fut rien, tant il est vrai que de tout temps il s'est trouvé de bonnes gens disposés à se ruiner dans des affaires de théâtres. Trois spéculateurs associés prirent encore à bail pour une année cette difficile entreprise. Décidés à tout risquer pour faire de leur théâtre le spectacle favori du beau monde, ils engagèrent d'excellents acteurs dont la réunion ne s'était pas encore vue sur une scène secondaire. *La princesse de Ca-*

risme, opéra-comique en trois actes de Le Sage, dont le sieur La Coste, musicien fort oublié, avait écrit la partition, servit de pièce d'inauguration à la foire de 1718, fameuse dans les fastes du théâtre dont nous avons entrepris d'écrire l'histoire. On y vit débuter une jeune danseuse dont les rares dispositions furent dès lors remarquées et qui devint plus tard la célèbre Sallé, brillante émule de mademoiselle Camargo.

Le bruit ayant couru que l'Opéra-Comique serait supprimé à la saison suivante, Le Sage composa à la hâte *les Funérailles de la foire*, comédie vaudeville en un acte dont tout le mérite était dans l'à-propos. Le théâtre représentait la salle de l'Opéra-Comique. La foire, au moment de mourir, priait qu'on allât chercher le notaire, son cousin l'*Opéra*, ainsi que les deux *Comédies* avec lesquelles elle voulait se réconcilier avant de rendre le dernier soupir. Elle embrassait ses anciennes ennemies et expirait malgré les soins de l'*Opéra*, intéressé à la soutenir, après avoir fait son testament d'une manière plaisante. Les deux *Comédies*, charmées de l'événement, terminaient la pièce par des danses où paraissait toute leur suite, tandis qu'on voyait passer, dans le fond du théâtre, le convoi de la défunte. Le duc d'Orléans, régent du royaume, qui voulut assister à l'une des dernières représentations de cette foire, dit à la fin du spectacle : « L'Opéra-Comique ressemble au cygne, qui ne chante jamais mieux que lorsqu'il va mourir. »

Si jamais sentence parfaitement fondée en apparence manqua de justesse au fond, c'est bien celle que Virgile met dans la bouche de la belle Didon, lorsqu'il lui fait dire : *Non ignora mali, miseris succurrere disco*, fort beau vers à peu près reproduit dans celui-ci : *J'ai connu le malheur et j'y sais compatir*. Il est malheureusement vrai que l'école du malheur n'a le plus souvent d'autre résultat que de créer l'égoïsme, et que ceux qui ont beaucoup souffert deviennent insensibles aux peines des autres, à force de s'appesantir sur les leurs. L'Opéra-Comique, si souvent ruiné par les procès de la Comédie-Française, défendit son privilége avec une extrême rigueur. Il attaqua sans pitié plusieurs spectacles, et les fit fermer sous le prétexte qu'ils empiétaient sur ses droits.

A la fin de 1718 tous les théâtre de la foire furent supprimés par ordre de la cour, et deux années s'écoulèrent avant qu'un nouvel entrepreneur obtînt de rouvrir l'Opéra-Comique. Les comédiens italiens qui s'étaient mis à parler français, suivirent la mode du jour en représentant des pièces satiriques. Ils donnèrent la *Désolation des deux comédies*, contre-partie assez agréable des *Funérailles de la foire*. Cette pièce fut écrite à l'occasion d'un été fort chaud qui avait obligé les théâtres à fermer pendant près d'un mois, et qui rendait leur situation précaire. En voici le sujet; il fera connaître l'esprit de la plupart des pièces de cette époque :

Le théâtre représente une salle de spectacle démeublée ; dans le fond un rideau à moitié levé laisse voir une muraille nue, les côtés de la scène sont garnis de simples châssis sans toile; des machinistes, montés sur des échelles, paraissent se disposer à achever le déménagement. L'orchestre joue une marche languissante, et les comédiens viennent deux à deux, l'air abattu, se ranger sur le bord du théâtre. On tient conseil sur ce qui reste à faire dans les fâcheuses conjonctures où se trouve la compagnie; l'un propose de retourner en Italie, un autre répond qu'il n'a pas perdu tout espoir de ramener le public. Aucune décision n'a encore été prise quand la muse de la comédie française vient faire ses adieux à celle de la comédie italienne. Ces dames se font de grandes civilités et se lamentent sur leur mauvaise santé ; elles sont interrompues par la muse de la foire empressée d'offrir aussi ses compliments de condoléance. Cette dernière donne, moitié en prose, moitié en vaudevilles, des conseils aux deux comédies qu'elle a la témérité d'appeler ses sœurs. La muse italienne se révolte contre tant d'impertinence; elle accable sa rivale de ses mépris et termine par ce couplet :

Ne faites pas tant la vaine,
Le public malgré vous nous favorisera;
La troupe italienne,
Faridondaine, lon, lala,
La troupe italienne,
Faridondaine, restera.

et le public saisissant l'à-propos, répéta en chœur : *La troupe italienne restera.*

Édouard Fétis.

(*La suite à un prochain numéro.*)

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LA VENDETTA.

Opéra de M. de Ruoltz, réduit en 2 actes.

MMmes STOLTZ, DORUS-GRAS ; MM. DÉRIVIS ET MASSOL.

Le rôle du page du *comte Ory* auquel madame Stoltz a su donner une physionomie à la fois très gracieuse et très décidée, révéla à l'administration, et peut-être à cette cantatrice elle-même, le parti que l'on pourrait tirer de cette face vive, saisissante, originale de son talent. *La Xacarilla* ne tarda pas à confirmer ces prévisions. A-t-on jamais vu un plus gentil, plus élégant, plus gai, plus insouciant matelot, que ce Lazarillo de nouvelle espèce? Mon Dieu ! à défaut de la fille du contrebandier, il en aurait séduit bien d'autres ! Voilà la différence avec les amoureux au naturel de l'Opéra qui, soit dit sans leur faire du tort, ne justifient guère les belles passions dont ils sont chaque soir l'objet sur la scène de la rue Lepelletier. Pour croire le poëte sur parole, il faut se figurer, comme le compositeur le fait chanter sur tous les tons, que le héros qui se drape devant vous a cinq pieds six pouces (ancienne et illégale mesure), qu'il est jeune, beau et bien fait, etc., etc.

Pourquoi Duprez a-t-il abandonné le rôle de Paolo qu'il avait créé avec tant de distinction? Pourquoi? tout le monde le sait, je puis donc bien le dire; parce que ce rôle n'avait pas assez d'importance, ou plutôt parce que celui de Spalazzi joué par Massol en avait trop. Je ne blâme ni n'approuve, mais je ne puis m'empêcher de penser au pauvre compositeur dont l'ouvrage est resté deux mois suspendu par suite de ces revirements occasionnés par les convenances des artistes d'exécution. L'administration devra prévenir le retour de ces fâcheuses conséquences, en faisant à l'avenir ses distributions avec un peu plus de réflexion et de soin.

Remplacer Duprez par un des ténors qui gravitent à si grande distance autour de lui, c'eût été d'avance condamner *la Vendetta* au sort de *Benvenuto*, proscrit, comme on se le rappelle, plutôt par le mauvais vouloir des chanteurs que par celui du public. Je ne connais pas d'ouvrage capable, en effet, de résister à cette exécution des doublures à laquelle l'Opéra est malheureusement trop souvent réduit. Valait autant abandonner tout-à-fait l'œuvre de M. de Ruoltz, que de la soumettre à cette épreuve sur les résultats de laquelle il n'est plus permis à personne de se faire illusion. Tel était l'état des choses après cinq à six représentations de *la Vendetta*.

Vous manquez d'un joli garçon, d'un petit jaloux, me voilà, dit madame Stoltz en fronçant les sourcils; j'ai fait mes preuves: la comtesse de Noirmoutiers et Thérèse se sont fort bien accommodées de mon amour; Flora, croyez-moi, n'y sera pas davantage insensible. Mais il me faut mon amoureuse; je fais aussi mes conditions: madame Nathan à Duprez, à moi madame Dorus, ma brillante et légère cantatrice, ma vocalisatrice par excellence, ma décente et timide maîtresse. Cette triple opposition de voix, de méthode et de jeu nous est favorable à toutes deux; vous savez le succès du *Comte Ory* et celui de *la Xacarilla*. Voyez, pesez, examinez, assemblez le grand conseil, délibérez: voilà ma proposition.

Madame Stoltz avait bien dit, et pourtant elle fut écoutée.

C'est ainsi que s'est opérée cette double métamorphose. La pièce a gagné à la substitution de madame Stoltz à Duprez. Paolo, en livrant par jalousie le proscrit, son hôte, aux soldats qui le poursuivent, commet une action infâme: rien ne le justifiait lorsque c'était Duprez, homme fait, qui s'en rendait coupable; le personnage devenait dès lors odieux. Mais à la place de cet homme mettez un enfant de quinze à dix-huit ans, soyez ensuite témoin de la naïveté et de la vivacité de son repentir et de ses remords, et vous serez inévitablement porté à l'indulgence, vous conserverez encore quelque intérêt à ce malheureux égaré, coupable par jalousie; vous le pardonnerez; et du fond de votre âme vous ferez des vœux pour qu'il obtienne grâce aussi devant la sévérité de son père.

Le musicien a fait des sacrifices nombreux, utiles en définitive au succès de son ouvrage, réduit en deux actes. Cependant il a ajouté quelques morceaux nouveaux; la romance chantée au début de l'acte par madame Stoltz est monotone et sans effet; M. de Ruoltz a beaucoup mieux réussi dans une espèce de tyrolienne délicieusement chantée à l'entrée des soldats par madame Dorus-Gras, qui a obtenu et mérité une triple salve d'applaudissements. Le deuxième acte languit encore un peu; cependant il est musicalement bien supérieur au premier; les deux morceaux d'ensemble sont d'une facture beaucoup plus large et plus nerveuse que le reste de l'ouvrage.

M. Dérivis a aussi remplacé Levasseur; il a chanté et surtout joué le rôle du père Matteo d'une manière digne d'éloges. On regrette que tant d'intelligence et de moyens aient été gaspillés par l'emploi successif de diverses méthodes également vicieuses qui ont compromis, au lieu d'améliorer, les qualités si riches et si nombreuses qui, aux débuts de ce jeune homme, avaient éveillé de si belles espérances.

Massol est le seul qui soit resté dans son rôle, et il n'est pas près sans doute de vouloir l'abandonner (si toutefois ce genre de caprices est, en bonne administration, permis à un artiste quel qu'il soit), car la *Vendetta* et le *forte braccio*, de *Guido*, sont les créations les plus importantes qui jusqu'ici lui aient été confiées; ce qui fait espérer qu'on ne s'en tiendra pas là.

HIPPOLYTE PRÉVOST.

THÉATRE-ITALIEN.

En vérité, si Tamburini a choisi le *Don Juan* pour son bénéfice, il ne me semble pas qu'on doive lui en savoir trop gré, ni en faire honneur à la sûreté de son goût. A la manière dont la troupe presque entière de l'Opéra-Italien exécute ce chef-d'œuvre, il ne m'est pas prouvé que ces admirables chanteurs aient pu, en se cotisant, comprendre à eux tous pourquoi le public s'entête à goûter si vivement l'opéra par excellence de Mozart. Pour eux, le public veut, le public paie, et voilà tout. On se résigne à gagner de l'argent au prix d'une coopération telle quelle, et il faut accorder qu'on croit de bonne foi faire tout ce qu'on peut en faveur de cette musique *tedesca*, et que ce *quantum* est relativement peu de chose. C'est vraiment un fait curieux et digne peut-être d'examen que ces différences dans l'intelligence des chefs-d'œuvre, différences déterminées par l'absence ou l'observation de certaines précautions favorables à la voix. Tel virtuose qui se livre avec entraînement, et dont l'âme ardente colore d'un jour chaud et brillant les différentes parties d'un opéra insignifiant, devient involontairement terne, et se réduit à une action toute machinale dans l'exécution d'une musique dont les combinaisons transportent de joie cent millions d'hommes. Et si l'on avait pu ménager quelques habitudes de chanteur, cette musique aurait acquis une valeur immense: mais le compositeur n'a pas perdu son temps à combiner des relations complaisantes pour les voix, et le chef-d'œuvre est devenu moins que rien. Avec quelques précautions de plus, précautions connues, usitées depuis plus d'un siècle, et dont l'effet prévu, inévitable, doit être d'ouvrir à la musique une chance de plus pour la banalité, les chanteurs sont en verve. Mais l'auteur ne s'est soucié que de l'originalité et de la vérité de ses inspirations, alors les chanteurs demeurent froids, gênés et paralysés. Chose plus étrange encore! les artistes qui reculent ainsi devant ce qui sort de leurs habitudes, sont les premiers chanteurs du monde; et l'on a vu plus d'une fois des artistes peu expérimentés, mais pleins de ce feu d'admiration qui leur permettait de sympathiser avec le génie de Mozart, concourir puissamment à l'effet de cette grande composition.

Parmi ceux qui ne prêtent qu'à regret leur concours au grand musicien allemand, nous ne devons pas comprendre Lablache, qui donne plus qu'on ne lui demande. Lablache dont la voix sonore, nette et ferme éclaire d'un jour si assuré les profondeurs cachées de cet admirable édifice musical, pourrait bien s'abstenir de bon nombre de bouffonneries qui sont ou ne sont pas dans l'esprit de son rôle et de l'ouvrage: cela importe peu. Mais il importe que, lorsque les gens qui aiment l'art assistent avec le recueillement que cette passion réclame, à l'exécution de leur chef-d'œuvre de prédilection, on ne vienne pas les forcer à s'occuper de choses complétement étrangères et de peu de valeur, il faut le dire. Que Lablache réserve toute son admirable verve bouffonne pour Magnifico ou pour Dulcamara, nous n'aurons qu'à le féliciter de grand cœur. Pour être le *primo basso cantante* de l'Europe, Tamburini n'a pas encore la décision, la verve aisée et la fermeté nécessaires dans le rôle de don Juan. Du reste, le public lui tient compte de ses efforts, et redemande l'air *Fin ch'han dal vino* comme aux meilleurs jours de Garcia. Rubini demeure passif dans tout ce qui n'est pas l'air *Il mio tesoro*, et un seul moment lui suffit pour se faire absoudre d'une manière éclatante. La mollesse et l'indifférence de mademoiselle Albertazzi sont inimaginables. Mademoiselle Grisi a parfois de ces élans superbes qui lui ont valu sa renommée, puis elle retombe dans le chant murmuré qui fait ressembler l'ensemble de ces représentations à des répétitions en robe de chambre et en pantoufles. Le trio des masques surtout avait l'air d'un morceau essayé au pianino auprès du lit d'un convalescent. Et tel est l'ascendant du génie, qu'on a fait répéter quatre morceaux. En vérité, les chanteurs ont, malgré eux, envers Mozart des obligations plus grandes qu'ils ne l'imaginent.

A. SPECHT.

Correspondance particulière.

MADAME PLEYEL A VIENNE.

Les artistes, les critiques et les vieux amateurs de Vienne ne sont pas encore revenus de la surprise que leur a causée le talent immense et inattendu de madame Pleyel. On ne pouvait s'imaginer qu'une jeune femme, une Française, pût comprendre à ce point la profondeur, le sentiment intime, l'énergie et la fantastique variété des plus grands maîtres du piano. C'est le concert le plus curieux d'éloges et d'admiration. L'un dit que madame Pleyel est la muse de la musique; cet autre prouve sans peine que le talent de la belle artiste est le résultat de son harmonieuse organisation. — « Celui-là, dit-il, qui la verrait assise à son piano, le maîtrisant à son gré, celui-là n'aurait qu'à examiner cette pose digne, ces mouvements rares, mais expressifs, ce sérieux plein de charme, ces ondulations gracieuses du col et de la taille, pour connaître sans l'entendre le secret de sa musique intime. Son âme, son corps, semblent chanter à l'envi le rhythme le plus beau, un charme vaporeux et magique se répand sur tout son jeu, et l'inspiration de sa pensée, le sentiment de son cœur se transforment à l'instant sous ses doigts agiles et puissants en harmonie délicieuse. Madame Pleyel est une artiste du premier rang entre les premiers Son œil sûr comprend tout d'abord le caractère de son sujet. Elle fait surtout jaillir l'idée principale du milieu des pensées accessoires, la colore d'un jour limpide, et fait successivement apparaître à nos sens ravis chacun des groupes de sons qui la décorent et la complètent. Quand on croit reconnaître à cette clarté, à cette gravité conséquente, la conscience sérieuse de l'école allemande, les détails fins et subtils et le badinage perlé nous rappellent bientôt les habitudes de l'école française. »

Enfin, et pour terminer, voici comment un journaliste excuse son enthousiasme pour madame Pleyel :

« Je sais qu'il est difficile de louer une artiste aussi charmante; mais que m'importe? Faudrait-il écouter de pareils scrupules au risque de punir une artiste d'une faute qu'elle n'a pas commise? Est-elle coupable en effet si elle a le malheur de revêtir une physionomie, véritable incarnation de la musique? des yeux comme un crépuscule dans l'Alhambra, un visage serein comme la clarté de la lune, un accent qui vibre comme un mélancolique andante? etc., etc. »

Vous voyez par tout cela que rien ne manque à madame Pleyel, et que pour elle tous les genres de succès se complètent mutuellement.

Nouvelles.

*** L'Opera déploie une activité merveilleuse. Tout en s'occupant des répétitions des *Martyrs*, de Donizetti, du nouveau ballet, et des représentations au bénéfice de mademoiselles Elsler et Falcon, on annonce pour aujourd'hui dimanche une représentation extraordinaire composée de : *le Dropier*, d'Halévy, et *la Tarentule*, dans laquelle mademoiselle Fanny remplira le rôle principal. Demain au même théâtre, pour la continuation des débuts de mademoiselle Rieux, *les Huguenots*, M. Duprez remplira le rôle de Raoul.

*** La représentation au bénéfice de Fanny Elsler fait comme la pelote de neige, et s'accroît en roulant. On n'avait parlé d'abord que du *Bourgeois gentilhomme*, joué par Sanson et l'élite de la Comedie-Française, du troisième acte d'*Otello*, chanté par Duprez et mademoiselle Garcia, du ballet de *Nina*, joue pour cette fois seulement par Fanny Elsler. Et voilà qu'à ces éléments d'attraction viennent se joindre des divertissements exécutés par les artistes de l'Opéra, une mazurka dansée par Fanny Elsler, un pas de deux dansé par elle et sa sœur Thérese, un rôle de muphti chanté par Dérivis, un concert dans lequel Mario et madame Persiani chanteront le duo, la romance et l'air de l'*Elissir d'amore*, enfin, le duo du second acte d'*Otello*, chanté par Tamburini et Duprez! Comme si tout cela ne suffisait pas encore, n'est-on pas venu nous dire tout bas que Bouffé, l'excellent Bouffé, pourrait bien jouer le rôle du père dans le ballet de *Nina*? Prenons garde, en vérité, ce serait trop de séductions à la fois.

*** Mademoiselle Lucile Grahn prend possession du rôle que les auteurs lui destinaient dans *le Diable amoureux*. La mise en scène de ce ballet occupe déjà les peintres et les costumiers.

*** Le second concert du Conservatoire aura lieu aujourd'hui à deux heures. Il est fâcheux que la salle ne puisse contenir tous ceux qui voudraient y assister.

*** On parle d'une brillante solennité qui aurait lieu au théâtre de la Renaissance, au profit des Polonais. La composition du spectacle, qui est encore un mystere, sera, dit-on, des plus attrayantes, M. le comte de Castellane a mis son hôtel et sa jolie salle à la disposition de MM. les commissaires, et déjà les répétitions y sont poussées avec activité.

*** *La Chaste Suzanne* attire toujours beaucoup de monde au théâtre de la Renaissance. Une nouvelle tragedie de M. Casimir Delavigne se répete au même théâtre.

*** Madame Damoreau, qui devait ne pas renouveler son engagement avec l'Opéra-Comique, paraît avoir été déterminée à changer d'avis par l'offre d'un rôle nouveau dans un opéra en 3 actes.

*** On prépare un nouvel ouvrage pour madame Eugénie Garcia.

*** Une forêt de charpente occupe en ce moment la salle et la scène du Théâtre-Favart. On construit les cintres de cette salle qui, la première de Paris, aura des loges et des salons à l'instar de l'Italie. C'est, dit-on, le 1er mai prochain que l'Opéra-Comique viendra s'y installer.

*** Les publications pittoresques, en ouvrant l'esprit des masses, ont rappelé les souvenirs des gens instruits; de là vient le succès extraordinaire dont elles ont joui à leur apparition. Mais elles n'ont pas conservé toutes la voie franche et hardie qu'elles suivaient d'abord; elles ont laissé le solide pour la futilité, et le succès les a abandonnées au fur et à mesure de leur déviation. Parmi ces recueils, un seul remplit avec conscience et bonheur la tâche qu'il s'est imposée : c'est le *Magasin pittoresque*. Sa mission est d'extraire, de mettre dans le meilleur jour, d'énoncer de la manière la plus simple le fait, l'événement perdu dans un chaos de livres, de manuscrits. Naturaliste, il s'arrête au milieu d'une forêt, au pied de l'arbre le plus remarquable par ses produits, et il le copie; Navigateur, il emprunte à la mer le moment de la tempête ou de tout autre accident nautique. Astronome, il décrit un astre dans une position favorable à l'explication de ses phenomènes. Moraliste, il choisit dans les contrées les usages qui en font connaître la physionomie. Architecte, il ne demande aux villes que les monuments caractéristiques par l'âge, l'origine et la fondation. Historien, il a une place pour les hommes qui sont l'honneur ou l'étonnement du pays. Les rédacteurs du *Magasin pittoresque*, tout en éloignant de leur recueil l'exagération et les idées romanesques, ne sacrifient pas cependant la saine gaieté au pédantisme; ainsi les premières livraisons de 1840 contiennent des *études sur la physionomie du chat*, dues au crayon spirituel de Granville, et un article sur *Montmaur le parasite*. Les améliorations matérielles ne sont pas restées au-dessous de la rédaction et du nom des artistes distingués appelés à illustrer cet ouvrage. En voyant le *Magasin pittoresque*, et en songeant à son nombre considérable de souscripteurs, on est étonné de voir un tirage aussi suivi et dont la netteté peut rivaliser avec beaucoup d'ouvrages d'un prix élevé.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Toulouse.* — Un pianiste distingué, M. Jules Fontana, venant de Bordeaux où il a obtenu un succès remarquable, vient d'arriver ici. Il se propose de donner un concert, dans lequel il exécutera les compositions de Chopin, peu connues dans notre ville.

— Le concert donné par mademoiselle Bouvard, au salon des Arts, a été fort brillant. Cette jeune virtuose, de quatorze ans et demi, a obtenu les plus grands applaudissements.

*** *Bordeaux.* — Le concert donné avant-hier au soir au Casino par la Société philharmonique a été un des plus brillants de cette année. L'orchestre s'est fait remarquer par un talent d'exécution et d'ensemble qui a excité les applaudissements les plus mé-

rités. Le trio de Mayseder, le grand morceau de chant de Robert-le-Diable et la romance de l'Orage à la Grande-Chartreuse, ont surtout produit un effet merveilleux.

— Mademoiselle Caremoli a terminé ses représentations. Cette dame a une fort belle voix, nous voudrions pouvoir dire qu'elle a une bonne méthode. Mademoiselle Caremoli va, nous assure-t-on, à Paris. Nous l'engageons à écouter long-temps, bien long-temps, Pauline Garcia et Grisi, et si elle a jamais entendu madame Malibran, à se la rappeler : ces comparaisons sont toujours utiles; cela développe le talent quand on en a, et quand on en a pas, cela donne de la modestie. — Nous lisons toujours sur l'affiche : *En attendant Guido et Ginevra*. C'est aujourd'hui le 20 janvier 1840, et au 1er avril 1840 finit l'année théâtrale — dans deux mois ! — On dit merveille des décors de *Guido* peints par M. Léon fils : — c'est sans doute ce qui occasionne ce retard.

*** *Nismes.* — L'opéra de *Lucie de Lammermor* vient de réussir complétement sur notre scène.

*** *Dijon.* — Merveille! Enfin le conseil municipal de notre ville a voté, le 10 janvier, une subvention de 15,000 fr. pour la prochaine année théâtrale, plus l'éclairage au gaz. Le conseil a également décidé que les premiers emplois de l'opéra ne seront engagés qu'au mois d'octobre. Cette dernière concession permettra de faire de meilleurs choix, par la raison que le directeur éprouvera des pertes moins fortes dans sa tournée d'été, et que les bons acteurs d'opéra n'aiment pas courir de ville en ville, et ne consentent, en général, aujourd'hui, à s'engager que dans les troupes sédentaires ou pour la saison d'hiver.

*** *Perpignan*, 15 *janvier.* — L'activité règne à notre théâtre. Estor, notre basse, dont les progrès constants sont chaque jour remarqués, et dont la jeunesse a un bel avenir; M. Chevalier, notre ténor, chanteur distingué et comédien soigneux, font les honneurs de notre répertoire d'opéra.

*** *Poitiers.* — Au concert de la Société philharmonique qui a eu lieu le 10 janvier, on a exécuté la symphonie de Taeglichsbeck, un concerto de Cramer, l'ouverture de *la Flûte enchantée*, un sextuor de Bertini. Tous ces beaux ouvrages ont été parfaitement rendus, et la bonne exécution a répondu aux efforts et au zèle des membres de la société.

*** *Aix* (Provence). — C'est encore la *Juive* qui est l'opéra à recettes sur notre théâtre. Les deux rôles principaux sont remplis par les époux Brunet.

Rouen, 10 *janvier.* — Théâtre des Arts. — L'*Italienne à Alger*, que le public avait demandée avec instance, il y a trois mois, est à peine à sa sixième représentation, et déjà les banquettes sont vides. Il nous semble pourtant que cette charmante partition mérite plus d'égards, d'autant mieux que nos artistes laissent peu à désirer dans l'exécution. Espérons donc, dans l'intérêt de l'art, une plus juste appréciation. L'*Italienne*, sans être d'un mérite égal à celui de *Guillaume-Tell*, sera, comme ce dernier opéra, assez comprise un jour pour renaître de ses cendres.

*** *Saint-Quentin.* — On vient de représenter la *Juive*, avec un grand succès. On a été très satisfait de madame Castelli, dans le rôle de Rachel.

*** *Nantes.* — MM. Richelmi et Lecorbeiller ont donné dans notre ville un concert où l'on s'est rendu avec empressement. M. Richelmi chante des choses un peu vieilles, mais il les chante fort bien. M. Lecorbeiller a sur le violon un talent remarquable; il joint à une exécution brillante une grande pureté de son. MM. Richelmi et Lecorbeiller laisseront ici des souvenirs durables. Nous devons des éloges à M. Martineau, qui a très bien chanté deux morceaux en duo avec M. Richelmi; à mademoiselle Néret, dont la voix étendue et sonore a besoin d'acquérir par l'étude un peu plus de moelleux; enfin à M. Flandry, jeune pianiste de beaucoup d'espérance, qui a fait preuve de talent.

*** *Lille.* — On écrit de cette ville : M. Daugremont vient d'obtenir le privilége du théâtre de Gand. Nous voilà donc sans directeur pour l'an prochain. L'administration municipale va sans doute faire publier que la direction du théâtre de Lille est vacante; elle fera en même temps connaître les avantages qu'elle accorde à celui qui se chargera de cette gestion. Plusieurs concurrents se mettront probablement sur les rangs. Nous désirons que l'autorité fasse un bon choix, et qu'elle donne la préférences à celui qui offrira non seulement le plus de capacités pécuniaire, mais aussi le plus de capacités administratives. Afin de ne pas mettre chaque année le sort de notre théâtre en question, ne pourrait-on pas accorder le privilége pour trois ans? En agissant ainsi, on pourrait au moins espérer d'avoir une bonne troupe, en conservant les meilleurs sujets et en remplaçant les médiocrités qui auraient pu se glisser au commencement de la première année. On aurait de plus l'avantage d'obtenir un répertoire plus varié et plus d'ensemble dans les représentations parce que les artistes se connaîtraient mieux.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vienne*, 10 *janvier* (correspondance particulière). — « Le fanatisme des Hongrois, pour leur compatriote Liszt, ne connaît plus de bornes. Le 4 de ce mois, l'artiste a donné à Pesth un concert qui devait être le dernier. Il fut accueilli comme à l'ordinaire par des applaudissements interminables; mais quand il eut joué une marche nationale, les applaudissements devinrent de la frénésie. Comme il s'apprêtait à prendre congé du public, le comte Festetics, accompagné de cinq ou six autres magnats en grand costume, s'avança et lui présenta, *au nom de la nation*, un sabre d'honneur enrichis de rubis, de turquoises, etc., présent très flatteur, mais assez étrange pour un homme de paix. Liszt voulut remercier et protester, mais les acclamations l'interrompirent. Puis, il monta en voiture avec le comte Festetics, et fut reconduit au milieu des rues encombrées de monde, par plus de deux cents jeunes gens porteurs de torches, et précédés d'une musique militaire. Quelques uns voulurent dételer les chevaux; mais la foule plus sensée s'y opposa, en criant qu'on avait fait cela pour de misérables artistes, et que ce serait faire injure à Liszt. Arrivé chez lui, les cris et les hourrahs le forcèrent à se mettre deux fois à la fenêtre, jusqu'à ce que le comte Festetics représenta à ces indiscrets admirateurs que Liszt était épuisé de fatigue. Liszt organise, avant de partir, un concert au bénéfice du conservatoire de Pesth. Il dirigera l'orchestre et les voix, et exécutera la grande fantaisie de Bethoven avec chœurs. »

*** *Berlin.* — Nous avons eu quelques concerts extraordinaires du violoniste Prume qui va, du reste, partir pour la Russie. Nous attendons maintenant Ernst et de Bériot. Ce dernier ne sera malheureusement plus accompagné cette fois par sa charmante belle-sœur, Pauline Garcia. Enfin un quatrième violoniste, le russe Jérôme Gulomy, tâche d'attirer sur lui l'attention publique en jouant quelquefois au théâtre de la Kœnigstadt. Mademoiselle Clara Wieck donne des soirées dans la salle dite de Jagor. Elle compte faire un voyage à Hambourg et à Brunswick. On nous annonce l'arrivée d'un autre pianiste, M. Dreishock.

*** *Gotha*, 8 *janvier.* — Le nouveau théâtre qui a été construit dans notre capitale, par M. l'architecte Schevanhoff, d'après les dessins de celui de la Renaissance de Paris, dont il est, dans une proportion moins grande, une fidèle reproduction, a été inauguré le jeudi 2 de ce mois, par la première représentation, à Gotha, de *Robert-le-Diable*, opéra de Meyerbeer, que notre souverain, le duc de Saxe-Gotha avait choisi lui même pour cette solennité, à laquelle S. A., sa famille et toute la cour ont assisté. Dans la matinée du même jour, qui était l'anniversaire de la naissance du duc, on a exécuté dans la grande salle de réception de la résidence ducale une cantate de M. Eugène-Frédéric Losbtein, que M. Meyerbeer avait mise en musique pour cette circonstance, afin de témoigner à S. A. sa reconnaissance de ce qu'elle avait fait choix d'un de ses ouvrages pour l'ouverture du nouveau théâtre. Le duc, de son côté, a adressé à l'illustre compositeur une tabatière en or, ornée de son chiffre en diamants, et accompagnée d'une lettre autographe, dans laquelle il l'appelle une des grandes gloires de l'Allemagne.

*** *Brunswick.* — Nous avons eu la première représentation d'un nouvel opéra allemand : *Der Gang nach dem Eisenhammer* (*Le Message à la forge*), dont le sujet est emprunté, comme le titre, à la célèbre ballade de Schiller. L'auteur est M. Franz Mejo, attaché théâtre de la cour. L'ouvrage a obtenu un grand succès, et l'on a rappelé l'auteur.

*** *Naples.* — Barroilhet, qui partage avec Ronconi et Coletti les premiers honneurs parmi les artistes italiens, vient d'obtenir un triomphe complet sur le théâtre San Carlo, dans *Torquato Tasso*, un des ouvrages les plus reputés de Donizetti. Barroilhet, qui chante la basse avec beaucoup de talent, et sait produire surtout de beaux effets dans le *Mezza voce*, serait une acquisition précieuse pour un des théâtres d'opéra en France, où l'on ne sait guère que de nom ce que c'est qu'une basse chantante.

*** *Nice*, 11 *janvier* (correspondance particulière). — ..... Je vois ici M. *Paganini* presque tous les jours. Il n'est pas mis en fort bonne humeur par le dernier jugement de la cour royale, dans l'affaire du Casino; il a cependant beaucoup de vigueur encore, et je l'entends jouer quelquefois tout seul, et avec une sourdine. Il parle toujours d'une nouvelle méthode pour le violon, qu'il voudrait publier, et qui abrégerait considérablement les études, sous le rapport du mécanisme, et donnerait le moyen d'obtenir une intonation plus parfaite que celle de tous les autres violonistes. Enfin, c'est aux éditeurs à lui arracher ses secrets, et je crois que cela en vaut la peine.

*** *Amsterdam*, 20 *janvier*. — En six semaines, Doehler a donné sept concerts, pour chacun desquels les billets ont été retenus deux fois à l'avance. Dans les intervalles, il est allé en donner d'autres à La Haye, à Rotterdam, à Leyde, à Harlem, au point que pour être en état de répondre convenablement et promptement aux invitations qui lui sont faites de tous côtés, il a dû faire faire un fourgon *ad hoc* pour transporter partout son piano d'Erard. Nous avons ici d'autres artistes, tels que madame Dulken, de Londres, et MM. Haiul, Cellier, Sigl, Molique, Baldenecker, et madame Sigl Wespermann, célèbre cantatrice de Munich, mais tous ces virtuoses font moins d'argent que Doehler, qui semble vouloir vider les fameuses tonnes aurifères des Hollandais.

*** *La Haye*, 3 *janvier*. — En fait d'opéras, notre répertoire compte la plus grande partie des chefs-d'œuvre lyriques, et ils sont tous montés avec richesse et beaucoup d'ensemble. Ajoutez, qu'en général, ils sont rendus par quelques uns de nos artistes avec un talent remarquable. *Guido et Ginevra*, *la Juive*, *les Puritains*, *les Huguenots*, *Norma*, *Robert*, *Anne de Boolen*, voilà des pièces dans lesquelles nos premiers sujets trouvent de glorieuses palmes à cueillir, sans compter les ouvrages d'un ordre inférieur, tels que *le Cheval de Bronze*, *l'Italienne à Alger*, *le Brasseur de Preston*, et d'autres encore qui obtiennent un beau succès. M. Huner, notre premier ténor, a eu les honneurs d'une ovation lors de la représentation de *Guido et Ginevra*, donnée à son bénéfice. Ce jeune artiste a beaucoup gagné depuis son entrée à notre théâtre, et, avec une étude persévérante, il pourra se faire une place distinguée parmi les bons ténors de l'époque. Nous recevons cette année la visite de grand nombre d'artistes étrangers, parmi lesquels on remarque des virtuoses du premier mérite. Le célèbre pianiste Dœhler fait le charme et l'admiration de notre monde musical. Un autre virtuose, que sa brillante réputation a précédé ici, vient d'arriver : je veux parler de l'habile violoncelliste George Haiml, qui déjà s'est fait entendre dans quelques réunions particulières à La Haye.

*** *Bruxelles*, 20 *janvier*. — Désolation de la désolation! L'année 1840 s'ouvre pour nous sous de sinistres auspices. Le personnel et le répertoire sont compromis, et il est à craindre qu'un cataclysme dramatique soit inévitable. Notre première chanteuse est en ce moment à Paris, la grande ville, où elle consulte Orfila et la Faculté touchant une maladie de larynx; le congé de mademoiselle Jawureck ne prend terme qu'au 20 de ce mois. Madame Casimir, notre première chanteuse à roulades, tremble la fièvre sur un mol édredon et consomme une prodigieuse quantité de sirops et de pâtes destinées à calmer une irritation et une toux opiniâtres. Mademoiselle Herminie Elssler, dont le zèle est des plus louables, est menacée d'une indisposition. Succombant à ses nombreux travaux, elle s'est trouvée mal hier au soir en répétant *la Silphyde*, que M. Albert remonte en toute hâte, pour satisfaire aux réclamations des abonnés. Un enrouement maudit, comme ils le sont tous, empêche Genuaio de vaquer aux soins de l'hôtellerie des *Treize*, et Jansenne, le faux voiturin, ne pourra pas encore partir demain de grand matin. Quant à notre baryton, M. Canaple, il est absent depuis huit jours. Un devoir sacré l'appelant auprès de son père mourant, son départ arrête la reprise de *la Fiancée* et les répétitions de la traduction des *Puritains*, pour le bénéfice de M. Renault. Ce dernier ouvrage serait, du reste, retardé par le fait de l'indisposition de madame Casimir, qui y créera le principal rôle.

— La représentation de *Lucie de Lammermoor* a été signalée hier par une petite scène comme on en voyait quelquefois au beau temps de la comédie. Un figurant ou coryphée, du nom de Jacquet, remplit dans cet ouvrage le rôle déjà important de Gilbert; mais dès la première représentation de cet opéra, le public n'a pas paru goûter le talent de cet artiste, et les journaux qui ont la bonté de s'occuper encore du théâtre, ont même été jusqu'à faire un crime à l'administration de lui avoir confié ce rôle. Hier donc, M. Jacquet ayant, à ce qu'on dit, dîné plus copieusement que de coutume, s'abstint de paraître au premier acte, et madame Bultel dut passer un petit duo en récitatif qu'elle chante avec Gilbert. Quand celui-ci parut plus tard, le public lui témoigna son mécontentement par ses sifflets. M. Jacquet s'avança fièrement jusqu'à la rampe, toisa l'insolent public qui osait le siffler, et jeta son chapeau au milieu du parterre en guise de défi. Alors le vacarme fut à son comble; le public criait, sifflait, réclamait des excuses. Mais la police mit fin à cette scène en emmenant M. Jacquet aux Petits-Carmes.

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

EN VENTE CHEZ CANAUX, RUE DES FOSSÉS-MONTMARTRE, 21.

CHANTS SACRÉS DE L'OFFICE DIVIN,

OU

COLLECTION DES PLAINS-CHANTS,

ARRANGÉS A QUATRE PARTIES,

PAR F. DANJOU,

ORGANISTE DE ST.-EUSTACHE.

Les *Chants sacrés de l'office divin* forment un recueil de plus de 600 pages in-8°, divisé en quatre parties, savoir : 1re partie, Chants communs de l'office du soir; 2e partie, Chants communs de l'office du matin; 3e partie, Chants propres de l'office du soir; 4e partie, Chants propres de l'office du matin. Les trois premières parties sont en vente et complètement publiées; la quatrième partie sera terminée en 1840 et embrassera 4 livraisons. L'ouvrage complet coûte 24 fr., prix net. Les trois premières parties coûtent chacune 10 fr. prix net. La quatrième seule coûtera 10 fr. en vente séparée. Il est donné un exemplaire aux personnes qui souscriront à six exemplaires. La souscription sera *irrévocablement* fermée le 1er avril 1840; passé cette époque l'ouvrage entier coûtera 30 fr.

ABONNEMENT DE MUSIQUE D'UN GENRE NOUVEAU

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRAS.

Chez MAURICE SCHLESINGER, 97, rue Richelieu :

L'abonné paiera la somme de 50 fr.; il recevra pendant l'année *deux morceaux de musique instrumentale ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qui lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque abonné pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière, l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 fr., pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour *trois mois* le prix est de 20 fr., on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois.

Les abonnés ont à leur disposition une grande bibliothèque de partitions anciennes et nouvelles et des partitions de piano gravées en France, en Allemagne et en Italie.

N. B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés.* — *Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.*

Pour répondre aux demandes réitérées, on n'enverra jamais en province plus de quatre morceaux à la fois, ou, à la volonté de l'abonné, trois morceaux et une partition. (Affranchir.)

ABONNEMENT sans garder de la musique en propriété : 30 fr. par an, 20 fr. pour 6 mois; 12 fr. pour 3 mois, et 5 fr. par mois.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 9.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 30 janvier 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique :
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

Le septième concert offert aux seuls abonnés de la *Gazette Musicale* aura lieu le jeudi 6 février dans la salle du WAUXHALL, boulevard Saint-Martin, *à deux heures précises*. L'orchestre, composé de plus de 100 artistes, sera dirigé par M. HECTOR BERLIOZ. Voici le programme :

1. **Harold, symphonie en 4 parties de M. H. Berlioz.**
2. **Mélodies de Schubert chantées par Mlle Unald.**
3. **Elégie de Ernst, transcrite et exécutée sur le violoncelle par M. Alexandre Batta.**
4. **Une Fièvre Brûlante, romance de Richard-Cœur-de-Lion, de Grétry, chantée par MM. Ponchard et Massol; le solo de violon sera exécuté par M. Artot.**
5. **Ouverture de Démophon, de Vogel.**
6. **Air de Richard : O Richard, ô mon roi, chanté par M. Massol.**
7. **Fantaisie pour le violon, composée et exécutée par M. Artot.**
8. **Air chanté par madame Dorus-Gras.**
9. **Ouverture de Benvenuto Cellini, de M. H. Berlioz.**

MM. les Abonnés recevront leur billet à domicile.

SOMMAIRE. Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique (premier article), par FÉTIS père. — Chronique dramatique. — Correspondance. Nouvelles.

ESQUISSE DE L'HISTOIRE DE L'HARMONIE CONSIDÉRÉE COMME ART ET COMME SCIENCE SYSTÉMATIQUE.

(Premier article.)

Les premiers rudiments de l'harmonie, lorsque les combinaisons simultanées des sons commencèrent à sortir du système barbare de la *diaphonie*, c'est-à-dire des longues suites de quintes ou de quartes et d'octaves, ne présentent d'abord que des essais bien grossiers, où ces successions vicieuses se reproduisaient encore fréquemment, où l'unisson venait à chaque instant trahir le but harmonique de la composition, et dans lesquels les croisements des voix étaient si fréquents, qu'il est difficile d'y distinguer la mélodie de la partie qui l'accompagne. Ces premiers essais ne sont qu'à deux voix. Nous en voyons des exemples dans le Traité de musique de Francon, qui, malgré l'opinion contraire de quelques écrivains, appartient à la fin du XIe siècle, comme je l'ai fait voir dans ma *Biographie universelle des musiciens*.

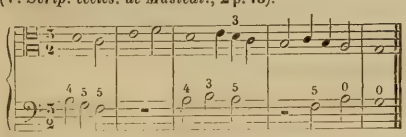
A cette époque de l'origine de l'art, on ne connaissait

point d'autres accords que les simples intervalles de deux sons, quoique Francon dise clairement qu'il y avait déjà alors des contre-points à trois voix ; mais comme il n'en fournit pas d'exemple, et qu'il ne parle pas de réunions d'intervalles doubles, il y a lieu de croire que la troisième voix était alternativement à l'unisson ou à l'octave et à la quinte de l'une des deux autres. Dans le chapitre XIe, où il traite du déchant ou de l'harmonie, il divise les intervalles en consonnances et dissonances, ou plutôt en *concordances* et *discordances*. Les concordances sont distinguées en trois espèces, savoir : 1° Les concordances parfaites qui sont l'unisson et l'octave : 2° les concordances imparfaites, ou les tierces majeure et mineure ; 3° les concordances moyennes, ou la quarte et la quinte.

Francon classe aussi les discordances en parfaites et imparfaites. Il y a, dit-il, quatre discordances parfaites, savoir : le demi-ton (*semi-tonus*); le triton ou quarte majeure (*tritonus*); la septième majeure (*ditonus cum diapente* ; et la septième mineure (*semi-ditonus cum diapente*). Les discordances imparfaites sont la sixte majeure (*tonus cum diapente*), et la sixte mineure (*semitonus cum diapente*).

Il serait trop long d'examiner ici les principes qui avaient conduit Francon, ou plutôt ses contemporains, à une semblable classification ; mais il est évident que ces principes étaient arbitraires et faux, car le *ton* est une dissonance aussi bien que le demi-ton, et les sixtes ne portent à l'oreille qu'un sentiment de concordance, et n'impliquent pas une nécessité de résolution. A l'égard de la quarte juste, rangée ici parmi les consonnances, on verra dans un autre endroit qu'elle a donné lieu à de vives controverses.

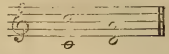
Francon donne peu de renseignements sur l'emploi des intervalles dans l'harmonie ou déchant de son temps : il nous dit seulement que cette harmonie pouvait commencer par l'unisson, par l'octave, par la quinte, par *la quarte*, par la tierce majeure et par la mineure. Voici un des exemples qu'il donne de l'harmonie de ce temps, commençant par la quarte. J'y corrige les fautes de la mauvaise copie de l'abbé Gerbert, d'après le manuscrit du Musée britannique (V. *Scrip. eccles. de Musicat.*, 2 p. 15).



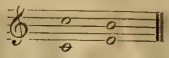
Un manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris nous montre la didactique de l'art d'écrire et de l'harmonie dans un état d'avancement plus remarquable vers le milieu du treizième siècle. En voici quelques règles auxquelles j'ajoute les exemples qui manquent dans le manuscrit :

« Quiconque veut déchanter (accompagner le chant) doit » savoir premièrement ce que c'est que la quinte et l'octave : » la quinte est la cinquième note et l'octave la huitième. Il » doit examiner si le chant monte ou descend. S'il monte » (le chant), il faut prendre l'octave ; s'il descend, il faut » prendre la quinte.

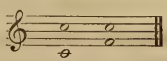
» Si le chant monte d'une note, comme *ut*, *ré*, on doit » prendre l'octave supérieure et descendre de tierce, comme » on voit ici (1) :



» Si le chant monte de deux notes, comme *ut*, *mi*, on » doit prendre le déchant à l'octave, et descendre d'un de- » gré, comme dans cet exemple (1) : »



» Si le chant monte de trois notes, comme *ut*, *fa*, il faut » prendre l'octave, et conserver la même note (2). » *Exemple :*



Bien que ces règles et celles qui viennent après pour l'accompagnement des divers mouvements du chant, semblent avoir été faites pour l'harmonie improvisée qu'on appelait spécialement déchant, ou chant sur le livre, et que les Italiens ont nommé depuis lors *contrapunto da mente*, elles indiquent un progrès sensible qui ne se remarque pas au même degré dans les morceaux d'harmonie écrite de temps même postérieurs. Mais, ainsi qu'on le voit, il n'est point question d'accords dans cette harmonie, mais seulement de deux intervalles, c'est-à-dire, de la quinte et de l'octave. On remarque aussi que la considération du mouvement des intervalles compose déjà à cette époque reculée toute la théorie de l'art; anomalie singulière dans un temps où beaucoup de mouvements vicieux étaient admis dans la pratique. Dans le manuscrit même où se trouvent des règles si conformes à celles d'un art plus perfectionné, on trouve des exemples où les suites de quintes et de quartes sont multipliées même à deux parties, mais où de bons mouvements d'intervalles indiquent un acheminement vers une harmonie plus satisfaisante. Dans les exemples à trois voix, la quinte et l'octave sont seules employées comme harmonie réelle.

Dans la chanson à trois voix composée par Adam de La Hale, à la fin du treizième siècle, et que j'ai publiée dans le premier volume de la *Revue musicale* (année 1827), ainsi que plusieurs autres pièces du recueil d'où je l'ai tirée, quelques exemples de l'harmonie complète de tierce et quinte, et même de tierce et sixte, nous font voir un progrès sensible dans le sentiment d'harmonie.

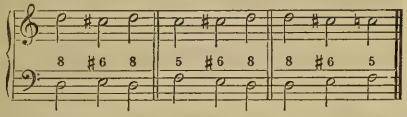
Il est curieux de comparer cet exemple avec la didactique que nous offrent les importants ouvrages de Marchetto de Padoue, écrivain du même temps. Cet auteur, dont le défaut est d'être obscur par l'excès du développement plutôt que par la concision, s'est trop étendu sur certaines parties de la science dont l'intérêt est médiocre, dans son *Lucidaire de la musique plaine*, et ne s'explique pas assez sur l'objet de nos recherches actuelles ; néanmoins, nous y voyons (*Tract.* v et vi) que la doctrine de Francon, à l'égard des consonnances et des dissonances, était encore en vigueur deux siècles après lui ; ainsi Marchetto dit (dans le deuxième chapitre du sixième traité) que la quarte est non seulement une consonnance, mais une consonnance *divine*, parce qu'elle renferme en elle le sacré quaternaire ; et que ses parties sont à l'égard de la musique ce que sont en d'au-

(1) « Quisqui, veult deschanter il doit premiers sauoir quest » quest quins et doubles : quins ejus est li quinte note et doubles » est la witisme, et doibt regarder se li chant monte ou auale : se » il monte nous deuons prendre la double note ; se il auale nous » deuons prendre la quinte note. Se li chans monte d'une note » si comme *ut*, *ré*, on doibt prendre le deschant du double deseure » et descendre deux notes, si comme apert : »

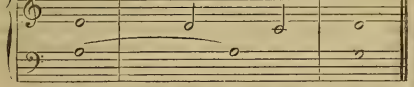
(1) « Se li chans monte 2 notes si comme *ut*, *mi*, nous devons » prendre li deschant en witisme note et decendre une note. »

(2) « Se li chans monte III notes *ut*, *fa*, nous devons prendre la » witisme note, et nous tenir au point. »

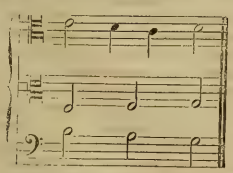
tres choses les quatre temps de l'année, les quatre plaies du monde, les quatre éléments, les quatre évangiles, etc. Il faut avouer que voilà de singulières raisons pour faire une consonnance *divine* du plus mauvais intervalle de l'harmonie. La sixte majeure et mineure est une dissonance dans la théorie de Marchetto comme dans celle de Francon, dont il est en quelque sorte le commentateur. Dans le chapitre septième du cinquième traité, il pose la question : si la résolution de la *dissonance* de sixte majeure est meilleure sur l'octave que sur la quinte, et se prononce pour l'affirmative. Les exemples qu'il donne des deux genres de résolutions nous offrent des successions chromatiques d'autant plus singulières et remarquables pour le temps où Marchetto écrivait, que son ouvrage a pour objet la musique pleine où de pareilles successions seraient un non-sens. Voici quelques uns de ces exemples :



Ces successions et plusieurs autres où la hardiesse de l'imagination de Marchetto se manifeste d'une manière singulière, restèrent sans signification de son temps, et n'eurent d'application que près de trois cents ans après lui, parce qu'elles ne répondaient à aucun besoin dans la tonalité du plain-chant. La seule de ces choses qu'on trouve dans la pratique de la fin du treizième siècle, c'est la sixte majeure accompagnée de la tierce et résolue sur l'octave. Adam de le Halle nous en offre cet exemple, précédé de la septième prise comme note changée, avec la quarte qui n'était pas préparée, parce qu'elle était considérée comme une consonnance.



Un traité de musique manuscrit du XIIIe siècle, qui, après avoir passé de la bibliothèque de l'abbé de Tersan dans celle de Perne, est aujourd'hui dans la mienne, me fournit un exemple de la sixte majeure avec la tierce majeure qui se résout en descendant. Voici ce passage :



Je dois remarquer en passant que dans ce traité la quarte est aussi rangée parmi les consonnances, et les sixtes majeure et mineure parmi les dissonances. Ces points de doctrine étaient donc universellement adoptés depuis Francon.

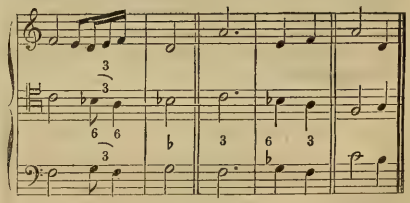
En résumant les faits qui résultent de ce qui précède, nous voyons que l'harmonie avait fait des progrès bien lents depuis quatre cents ans, à la fin du XIIIe siècle ; car il ne faut pas oublier que nous trouvons déjà des exemples de la diaphonie on harmonie par suites de quintes, de quartes et d'octaves avant l'an 900. Toutefois, considérés dans le but de l'art, ces progrès sont immenses.

1° Les harmonies de tierce et quinte et de tierce et sixte sont connues et employées : cette dernière est, à la vérité, considérée comme dissonante ; mais son emploi est assimilé à celui des consonnances, puisqu'elle ne se prépare pas, et se résout en montant lorsqu'elle est majeure avec la tierce mineure.

2° Sans avoir disparu, les successions de quinte, de quartes et d'octaves sont devenues plus rares, et sont entremêlées de mouvements contraires, élégants et variés.

3° Enfin, il existe une didactique de l'art, à l'égard des mouvements des parties, qui est plus avancée que la pratique, et qui doit triompher à la fin des imperfections de celle-ci. C'est en cet état que l'harmonie entre dans le XIVe siècle, où nous verrons l'art s'enrichir de nouveaux éléments.

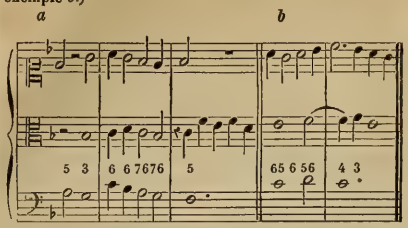
Le plus ancien monument d'harmonie complète appartenant au XIVe siècle qui soit venu à ma connaissance, est un rondeau à trois voix, composé entre les années 1316 et 1327 par Jehaunot de Lescurel, et que j'ai publié dans le numéro 34 de la *Revue musicale* (ann. 1832), d'après un manuscrit du roman de *Faurel* qui se trouve à la Bibliothèque royale de Paris. Ce n'est point ici le lieu d'examiner les qualités de ce morceau par lesquelles son auteur a devancé son époque, soit sous le rapport de la mélodie, soit sous celui du bon goût des ornements et de l'art de les harmoniser ; mais je signalerai le petit nombre de successions de quintes, d'unissons et d'octaves qui s'y trouvent comme un progrès remarquable. La sixte accompagnée de la tierce y est employée si souvent et de si différentes manières, qu'il est évident que cette harmonie a cessé dès lors d'être considérée comme dissonante. (Voyez ci-après les exemples *a* et *b*.) Pour la première fois j'aperçois aussi dans ce morceau une succession de deux accords parfaits complets par des mouvements aussi purs que pourrait faire aujourd'hui le compositeur le plus correct. (Voyez l'exemple *c*.)



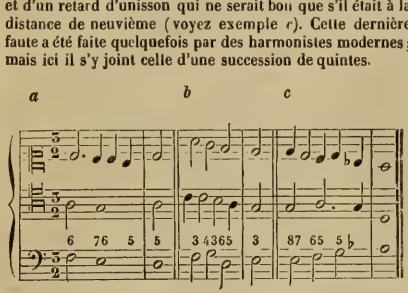
De deux chansons françaises à trois voix du XIVe siècle, que j'ai découvertes au parchemin de la couverture d'un registre des archives de Gand (1), une me fournit un des plus anciens exemples d'une progression régulière de septièmes préparées et résolues par la sixte (voyez exemple *a*), et un

(1) Pour ne laisser aucun doute sur l'âge de ces chansons, il me suffira de dire qu'elles sont écrites en notation noire : or, les exemples de cette notation sont devenus rares après les premières années du XVe siècle.

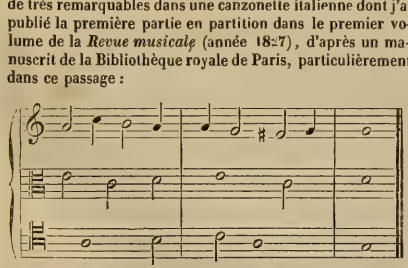
autre de la quarte préparée comme retard de la tierce. (V. exemple *b*.)



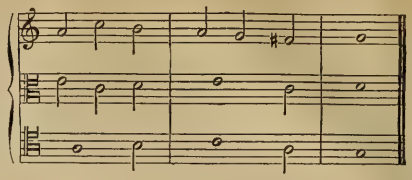
Un traité de musique manuscrit, daté de Paris, le 12 janvier 1375, et dont la copie faite par Perne, d'après un manuscrit de Roquefort, est dans ma bibliothèque, renferme une chanson française à trois voix qui me fournit aussi des exemples du même genre (voyez exemple *a* et *b*), mais qui offre aussi celui d'une septième par anticipation de sixte, et d'un retard d'unisson qui ne serait bon que s'il était à la distance de neuvième (voyez exemple *c*). Cette dernière faute a été faite quelquefois par des harmonistes modernes; mais ici il s'y joint celle d'une succession de quintes.



L'harmonie syncopée que nous voyons s'établir dans le XIVe siècle, et qui dès lors devint une sorte de mode parmi les musiciens; cette harmonie, dis-je, qui était une importante acquisition de l'art, conduisit à ces anticipations que les compositeurs, encore inexpérimentés, confondaient avec les retards. On en voit à cette époque de nombreux exemples : François Landino, célèbre compositeur et organiste de Florence, vers le milieu du XIVe siècle, nous en fournit de très remarquables dans une canzonette italienne dont j'ai publié la première partie en partition dans le premier volume de la *Revue musicale* (année 1827), d'après un manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris, particulièrement dans ce passage :



La deuxième mesure de cet exemple est régulière à l'égard du ténor, mais non avec la partie intermédiaire. De pareilles anticipations devinrent plus rares lorsque la théorie de l'harmonie fut assise sur des bases plus solides : elles avaient presque entièrement disparu dans les beaux temps de l'école romaine au XVIe siècle. Dans la musique moderne, les anticipations ont repris faveur : on les considère comme une modification simple d'une harmonie naturelle, évidente pour l'oreille. Ainsi, d'après cette opinion, l'exemple précédent se réduit à l'harmonie consonnante de celui-ci :



Puisque j'ai cité la canzonette de Landino où se trouve le passage dont il s'agit, je dois mettre en garde le lecteur contre les horreurs harmoniques qui se trouvent dans une traduction entière de ce morceau insérée dans les *Archives curieuses de la musique :* ce serait se former une opinion absolument fausse de la situation de l'art au milieu du XIVe siècle que de le juger sur ce spécimen. Dans tous les manuscrits du moyen-âge où il y a de la musique, les copistes ont glissé des multitudes de fautes, et comme le remarque Tinctoris en plusieurs endroits de son *Proportionale*, le système de notation de ce temps embarrassait si souvent les compositeurs même qu'ils ont fait beaucoup d'erreurs de proportions en écrivant leurs ouvrages. Dans les traductions qu'on fait de ces anciens morceaux de musique, il est donc nécessaire de faire à chaque instant des corrections qui exigent une connaissance aussi profonde de l'état de l'art à l'époque de chacun de ces morceaux, que de l'ancienne notation. Or, aucun manuscrit n'est défiguré par un plus grand nombre de fautes que celui où se trouve la chanson de Landino; quelques uns des signes sont absolument faux; de certaines choses qui appartiennent à une partie ont été placées dans une autre, et l'on y voit des emplois de dissonances qui n'ont jamais été admises dans la musique du moyen âge. C'est ce que n'a point compris le traducteur; il a donné une idée complétement fausse du talent de Landino, dont la supériorité sur les autres musiciens de son temps ne saurait être mise en doute, et ressort même de ce morceau dont j'ai publié la première partie.

Nous devons à Jean de Muris de précieux renseignements sur la didactique de l'art à l'époque où il écrivait, c'est-à-dire vers 1360. Son traité *De discantu*, dont je possède un manuscrit, et qu'on trouve dans plusieurs grandes bibliothèques, renferme des règles précises sur la qualité des intervalles, sur leur emploi et leurs mouvements dans l'harmonie. L'abbé Gerbert en a donné un extrait d'après un manuscrit de l'abbaye de Saint-Blaise (*Script. ecclesiast. de Musica*, t. II, p. 306). Nous y voyons que la quarte a disparu du nombre des consonnances; elle n'est plus, en effet, employée dans les compositions que j'ai citées, à l'exception de la chanson de Jehannot de Lescurel, qui appartient au commencement du XIVe siècle. Jean de Muris ne reconnaît pour consonnances parfaites que l'unisson, la quinte et l'octave. Les consonnances imparfaites sont, dit-il, la tierce majeure, la mineure, et la sixte majeure. On ne sait pourquoi la sixte mineure ne paraît pas dans cette catégorie; mais il paraît que tous les maîtres étaient d'accord sur cette partie de la doctrine, car la même division se trouve dans le Traité manuscrit de Roquefort. Quoi qu'il en soit, on voit que les idées s'étaient rectifiées à l'égard de la sixte majeure, et que cet intervalle avait pris sa place naturelle parmi les consonnances.

C'est aussi dans le Traité du déchant de Jean de Muris que se trouve pour la première fois cette règle importante, devenue fondamentale dans l'art d'écrire : qu'on doit éviter de faire deux consonnances parfaites par le même mouve-

ment, soit en montant, soit en descendant. Seulement Jean de Muris semble vouloir affaiblir la rigueur de cette règle en faveur du peu d'habileté des compositeurs de son temps, en ajoutant : *Autant qu'on le peut.* Voici ses paroles : *Debemus etiam binas consonantias perfectas seriatim conjunctas ascendendo vel descendendo, prout possumus, evitare.* Ici la théorie était encore plus avancée que la pratique, car dans la plupart des morceaux de ce temps qui sont parvenus jusqu'à nous, on trouve encore des exemples de deux unissons, de deux octaves ou de deux quintes consécutives, quoique ces fautes soient devenues plus rares. Sous ce rapport, Landino écrivait beaucoup mieux que ses contemporains.

C'est aussi dans le traité du déchant de Jean de Muris que nous trouvons pour la première fois ces règles qui sont encore en vigueur dans le contre-point : 1° que tout contre-point doit commencer et finir par une consonnance parfaite ; *sciendum est etiam, quod discantus debet habere principium et finem per consonantiam perfectam ;* 2° qu'on ne doit point employer deux tierces majeures par mouvement conjoint, en montant et en descendant ; *debemus etiam duos ditonos conjunctos, ascendendo vel descendendo, evitare.*

En résumant ce qui précède concernant l'histoire de l'harmonie dans le XIVe siècle, nous y trouvons les remarquables progrès dont voici l'énumération :

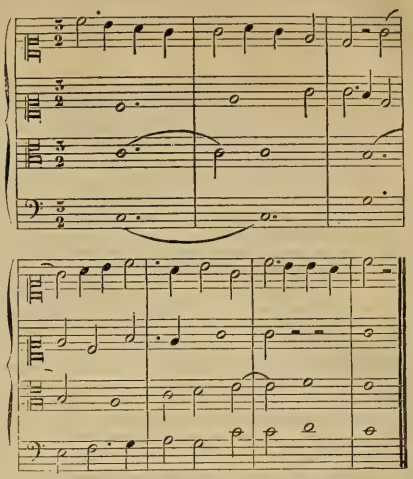
1° Les consonnances sont classées dans leur ordre naturel. La quarte a cessé d'être une consonnance parfaite ; la sixte est rentrée dans l'ordre des consonnances.

2° L'harmonie consonnante est en général complète ; elle est composée de tierce et quinte, et de tierce et sixte.

3° Les retards de consonnances produisant les harmonies de quarte et quinte, de septième et tierce, et même de neuvième et tierce, se sont introduits dans l'art et y jettent de la variété.

4° Le style syncopé est imaginé et mis généralement en pratique.

5° Enfin dans ce siècle commence l'usage de l'harmonie à quatre parties. Mais ici se présente une singulière exception à la règle qui prohibe les successions de consonnances parfaites : ces successions étaient admises quand les accords étaient complets. Jean de Muris exprime l'exception de cette manière : *Item possumus ponere duas quintas cum octava et tertia, et duas octavas cum quinta et tertia per ascensum vel descensum tenoris.* Ceci explique les nombreuses incorrections de ce genre qu'on remarque dans la messe à quatre voix de Guillaume de Machau, qu'on croit avoir été chantée au sacre de Charles V, roi de France, en 1364. Cette erreur ne tarda pas à être dissipée. Avant les premières années du XVe siècle, Guillaume Dufay, Binchois et Dunstaple enseignèrent à écrire avec plus d'élégance. Le premier surtout, qui était un des chanteurs de la chapelle pontificale dès 1380, paraît avoir introduit de notables améliorations dans l'harmonie et dans le système des proportions. Quoiqu'il ne soit pas l'inventeur de la notation blanche, comme l'ont cru quelques écrivains modernes, puisqu'on en trouve quelques exemples avant lui, il est certain qu'il la perfectionna et en répandit l'usage. Ce n'est pas sans motif que les écrivains du XVe siècle ont signalé Dufay comme le plus grand musicien de son époque. Le rapprochement de ses compositions avec celles des musiciens qui le précédèrent immédiatement peut seul donner une idée exacte de son mérite. On y trouve les premières imitations bien faites, et même des canons à deux voix, qu'on peut considérer comme les premiers essais de contre-points conditionnels. La plénitude de son harmonie et la marche naturelle et chantante des parties sont très remarquables. On en peut juger par ce commencement du *Kyrie* de sa messe à quatre voix, intitulée : *Se la face ay pale.*



Parvenue à ce point, l'harmonie de la tonalité du plain-chant mérite véritablement le nom d'art ; car, dans les conditions de cette tonalité on ne saurait mieux écrire en harmonie consonnante. Une seule dissonance quittée par saut de tierce se fait remarquer à la troisième mesure : c'est ce qu'on appelait *la note changée*, parce que *fa* y tient la place de *mi*, qui aurait été la note consonnante. Cet artifice d'harmonie a été en usage jusqu'à la fin du seizième siècle.

La pureté de l'harmonie de Dufay, dont cet exemple est une preuve évidente, et qu'on retrouve en quelques pièces du même auteur dans un manuscrit qui a appartenu à M. de Pixérecourt, doit nous mettre en garde contre la traduction donnée par M. de Kiesewetter (*Geschichte der europæisch-abendlandischen der unsrer heutigen Musik*, pl. XI) du *Kyrie* de la messe de l'*Homme armé*, de ce compositeur. Les fautes les plus grossières abondent dans ce morceau, et ces fautes n'appartiennent pas plus à Dufay qu'à l'époque où il vécut. On y voit un emploi des dissonances qui non seulement n'était plus en usage long-temps avant Dufay, mais qui n'a même jamais existé, et les fausses relations y sont multipliées. L'espace me manque dans cette esquisse pour faire les corrections nécessaires à ce morceau, tiré sans doute d'une ancienne copie fautive ; mais je ne puis m'empêcher de faire remarquer l'erreur singulière du traducteur, qui a écrit ce morceau dans le premier ton transposé du plain-chant, tandis que la chanson de l'*Homme armé* est du cinquième ton, ainsi que le prouvent la constitution de ce chant, et les messes de Josquin Deprés, de Pierre de La Rue et de Palestrina, composées sur le même thème ; en sorte que toute l'harmonie mineure de la traduction devrait être majeure. Je ne fais cette observation qu'afin de faire voir quelles fausses idées peuvent donner de l'histoire de l'art des traductions de ses monuments faites d'après des copies fautives, par des musiciens qui ne possèdent pas toutes les connaissances nécessaires pour de pareils travaux.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

C'est un terrible personnage que celui d'Arnophe dans *l'Ecole des femmes*, et plus le comédien qui s'essaie dans ce rôle a d'intelligence et de talent, plus le rôle doit lui paraître redoutable.

Un homme de quarante ans, qui n'a ni les rides de la vieillesse ni l'étourderie de jeune âge, qui est sensé, honnête, réfléchi, pénétrant; qui a fait une étude fort approfondie des ruses des femmes coquettes et des travers des maris trompés; un homme dont le caractère est ardent, l'esprit ferme, l'orgueil intraitable, la volonté inflexible; un homme enfin qui éprouve une passion profonde, et qui a mis toute son énergie et toute son intelligence au service de cette passion, voilà l'Arnolphe de Molière, personnage intéressant et fort peu comique, si un trait de plus ajouté à ce caractère ne troublait l'harmonie de ces belles qualités, et ne donnait un tour plaisant et ridicule à cette physionomie, qui est au fond si grave et si sévère. Arnolphe est égoïste dans sa passion, systématique dans sa conduite et dans sa façon de juger les choses. Il aime, mais ne songe point à se faire aimer; il a mis toute sa confiance, pour n'être point trompé, dans la supériorité de son esprit, dans son infatigable vigilance, dans l'énergie de sa volonté. Pour se ménager plus d'avantages encore, il veut prendre pour femme une jeune fille enfermée dès l'enfance au couvent, naïve par nature, ignorante par éducation, éloignée avec soin du monde, environnée de gens simples comme elle. Il emploie enfin, pour tenir cet enfant dans l'obéissance et la fidélité, toutes les forces de son esprit et de son caractère. On sait comme tout ce beau système est facilement déjoué, et comme le pauvre homme est à la fin confondu par Agnès elle-même.

Où trouver maintenant un talent assez profond et assez fin pour représenter dignement un tel personnage? Il est de tradition à la Comédie-Française de s'en tirer le plus aisément du monde en vieillissant de vingt ans l'Arnolphe de Molière et en le travestissant en Sganarelle. Mais supposez qu'un comédien intelligent se veuille affranchir de cette routine, que de difficultés alors! Comment exprimer à la fois ce mélange de dureté égoïste et d'amour obstiné; comment être suffisamment et tout ensemble raisonnable et insensé, sévère et tendre à l'excès, sérieux et risible, ridicule enfin, sans cesser d'être à plaindre? Comment donner une unité profonde au caractère d'un homme qui définit ainsi le mariage :

> ... Ce que le soldat dans son devoir instruit
> Montre d'obéissance au chef qui le conduit,
> Le valet à son maître, un enfant à son père,
> A son supérieur le moindre petit frère,
> N'approche point encor de la docilité,
> Et de l'obéissance, et de l'humilité,
> Et du profond respect où la femme doit être
> Pour son mari, son chef, son seigneur et son maître.

et qui plus tard, au moment même où il est trompé, s'écrie :

> Enfin à mon amour rien ne peut s'égaler :
> Quelle preuve veux-tu que je t'en donne, ingrate?
> Me veux-tu voir pleurer? veux-tu que je me batte?
> Veux-tu que je m'arrache un côté de cheveux?
> Veux-tu que je me tue?...

Un jeune homme qui a fait des études sérieuses, et qui a eu le bon esprit de renoncer au vaudeville pour la comédie, a débuté, il y a quelques jours au Théâtre-Français dans ce rôle. M. Varlet a montré par ce choix hardi avec quelle résolution et quelle ardeur il se jette dans la carrière. L'épreuve a été heureuse; non que l'Arnolphe de Molière nous ait été rendu tout entier, mais enfin M. Varlet a évidemment compris ce rôle, il l'a joué d'une façon convenable et intelligente. Deux défauts principaux ont été justement signalés : l'un, c'est qu'en voulant ôter à ce personnage la vieillesse dont on l'avait grotesquement chargé, il l'a rendu trop jeune, trop vif, trop léger; l'autre défaut, moins facile à corriger, c'est qu'il a paru manquer d'énergie, de profondeur et de puissance. Toutefois M. Varlet est déjà un comédien intelligent; sa tenue a de la distinction; son accent est net et ferme. Qu'il poursuive ses études avec la même conscience et le même feu, il peut devenir un excellent comédien.

Les trois Épiciers, du théâtre des Variétés, appartiennent à ce peuple innombrable des maris trompés dont Molière a créé les chefs et les héros. Ce vaudeville de MM. Lockroy et Anicet Bourgeois, est une amusante bouffonnerie. Ces trois épiciers ont trois femmes également éprises du même garçon épicier, le bel Athanase. Chacun des trois épiciers connaît le malheur de ses deux confrères, mais s'obstine à fermer les yeux sur le sien. En vain ils s'instruisent mutuellement par trois billets qu'ils échangent longtemps avant de vouloir les lire, en vain ils se trouvent au rendez-vous que le bel Athanase a donné à leurs femmes; l'obscurité, la confusion des cabinets et des armoires, et, plus que tout encore, l'aveuglement naturel à tout épicier, les maintiennent dans une erreur profonde qui dure au-delà de trois actes, et dont il est bien certain qu'ils ne sortiront jamais.

Quant à *Lauzun*, pièce en deux actes donnée au Vaudeville, c'est aussi une bouffonnerie, mais beaucoup moins gaie. Je n'ai jamais pu souffrir ces vaudevilles prétendus historiques, véritables pièces à travestissements, où les personnages les plus brillants des derniers siècles sont transformés en petits bourgeois et en grisettes, où les rois et les dames de la cour parlent et se comportent comme des laquais, où les bals royaux ressemblent aux bals de la Chaumière, où tout est travesti, les acteurs, l'histoire et le langage. Nous sommes en carnaval, cela est vrai : qu'on se donne donc sur la scène des petits théâtres le plaisir de s'habiller avec du velours et des paillettes, qu'on se pare en grande dame ou en marquis, qu'on se coiffe de chapeaux à plumes, et qu'on se charge d'oripeaux, je ne demande pas mieux; mais qu'alors ce soit une vraie mascarade, et qu'on fasse cent folies. Prendre au sérieux tous ces costumes, et prétendre jouer l'histoire, cela est bien ridicule, mais c'est aussi trop ennuyeux. Que diriez-vous des postillons, des débardeurs et des Robert Macaire du bal de la Renaissance, s'ils se mettaient gravement à parler politique, ou à se complimenter avec de belles manières? C'est pourtant à peu près le triste et grotesque spectacle que nous donnent les théâtres de vaudeville quand ils représentent des pièces historiques. Souhaitons que *Lauzun* soit la dernière.

Il y a de magnifiques décorations et de l'intérêt dans *le Tremblement de terre de la Martinique.*

C. M.

Correspondance.

A M. le directeur de la GAZETTE MUSICALE.

En réponse à l'article de la *France musicale* du 25 janvier, concernant la vérification du poids des flûtes en cristal fabriquées par moi, je dois faire remarquer à M. Pontécoulant que j'ai obtenu depuis *plusieurs années* une différence de plus *d'un tiers* du poids indiqué par lui, et que mes flûtes ne laissent plus rien à désirer pour la légèreté.

Cette différence de poid entre les anciennes flûtes et les nouvelles a été reconnue par plusieurs journaux en 1834.

Je remercie MM. Tulou et Godefroi d'avoir apporté chacun une flûte en bois de leurs ateliers.

Recevez, etc.

LAURENS.

Fabricant de flûtes boëhm en cristal et bois, 65, Palais-Royal.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui, à l'Opéra, la représentation au bénéfice de mademoiselle Fanny Eisler, dont nous avons donné le programme dans notre dernier numéro. Toute la salle est louée. Le monde fashionnable s'est donné rendez-vous ce soir à l'Opéra.

*** La première soirée musicale de M. le duc d'Orléans a eu lieu jeudi. La salle à manger avait été décorée avec une richesse et une élégance toutes royales. Les tentures, les fleurs, les glaces qui étaient prodiguées partout, produisaient un coup d'œil vraiment magique. Près de deux cent-cinquante personnes assistaient à cette fête musicale. Parmi les hauts personnages qui avaient eu l'honneur d'être invités par M. le duc d'Orléans, et qui assistaient au concert, on remarquait un grand nombre de membres du corps diplomatique, le maréchal Soult et le nonce du pape. La duchesse d'Orléans faisait elle-même les honneurs de la fête. Les concerts de la cour diffèrent singulièrement des concerts ordinaires. D'abord, on n'exprime jamais son admiration par des signes bruyants; à la cour on n'applaudit pas; on parle peu, et c'est par des signes de tête que se manifeste seulement le plaisir de l'illustre auditoire. La soirée a commencé par le chœur d'Euriante chanté par les principaux artistes de l'Opéra, parmi lesquels se trouvaient MM. Wartel, F. Prévost, Trévaux, etc. Puis est venu M. Baillot avec sa *romanesca* que nous savons tous par cœur et qui a produit une vive sensation. Mademoiselle Pauline Garcia a chanté avec une admirable perfection le grand air d'*Inès de Castro*. Des manifestations d'enthousiasme ont accueilli la grande cantatrice. On a entendu ensuite un quintetto de Coradino, chanté par MM. Duprez, Géraldy, Dérivis, mesdemoiselles Garcia et Nau. Afin de ne pas laisser un intervalle trop long entre la première et la seconde partie du concert, mademoiselle Pauline Garcia a soupiré avec cette exquise méthode que vous lui connaissez deux plaintives mélodies de Schubert. La deuxième partie se composait du quatuor de *Bianca et Faliero*, qui a été exécuté avec beaucoup de verve par MM. Duprez, Géraldy, madame Dorus et mademoiselle Garcia; de l'air du *Pré aux Clercs*, chanté par madame Dorus-Gras avec un immense succès; ce morceau a été accompagné par M. Baillot; enfin d'un duo des *Capuletti e Montecchi* chanté par mesdemoiselles Pauline Garcia et Nau, et du grand air de *Guillaume Tell* par Duprez. Voilà certes un programme comme on en voit peu; mais n'oubliez pas que le concert avait lieu chez le duc d'Orléans.

*** Nous ignorons si nos observations à propos de *Don Juan* ont germé dans l'esprit de mademoiselle Grisi, mais nous devons constater une amélioration complète de la manière de cette cantatrice, au moins dans la *Donna del lago*. Cet opéra, qui a été repris avant-hier au Théâtre-Italien, est fort intéressant à notre avis, et nous avons été charmés de l'entendre exécuter aussi bien; mais nous prierons mademoiselle Grisi de vouloir bien partager avec Mozart la verve, l'assurance et l'éclat dont elle a doté son rôle dans la *Donna del lago*. C'est le public qui le veut, le public qui a la fantaisie d'entendre fort bien chanter son *Don Giovanni* qu'il aime beaucoup et définitivement depuis vingt-cinq ans. Au demeurant, nous répéterons bien volontiers que mademoiselle Grisi a été excellente mardi, et que nous la voudrions toujours voir ainsi. Grâce à elle et à Rubini, la *Donna del lago* est l'un des opéras les mieux chantés de cette saison. Nous accorderons même à mademoiselle Albertazzi que, dans cet ouvrage, elle est fort supérieure à ce qu'elle paraît dans le rôle de donna Elvire, et qu'il ne tiendrait qu'à elle peut-être de se montrer aussi bien partout.

*** Un accident fâcheux a signalé la dernière représentation de *Don Giovanni* aux Italiens. Notre célèbre chanteur Lablache s'est blessé au pied pendant le premier acte. Il a pu jouer cependant le second, malgré les souffrances les plus vives. On craint que cet artiste éminent et si justement aimé du public, ne soit pour quelque temps éloigné de la scène.

*** Il est sans doute fort ennuyeux d'avoir à consigner les mêmes remarques, mais nous croyons qu'il doit être bien plus ennuyeux pour les habitués de l'Opéra-Comique, si ce théâtre a des habitués, d'y rencontrer éternellement les mêmes abus et le même répertoire. Depuis trois mois on donne le lundi *le Domino noir*, le mardi *Éva*, puis *le Domino*, puis *Éva*, et ainsi de suite jusqu'au lundi suivant, qui ressemble de tout point à tous les lundis précédents. Il est très visible qu'on n'y fait que des recettes insignifiantes, ce qui nous importe sans doute aussi peu qu'au public. Mais il importe à tous qu'une subvention de 260,000 fr., accordée dans le seul intérêt de l'art, ne serve pas uniquement à sauver pour les auteurs de cet état de choses les tristes résultats de leur impassible insouciance. Ce théâtre annnonce enfin pour samedi la première représentation de *la Fille du régiment*, dont la musique est attribuée à Donizetti.

*** Deux concerts dont le programme est très remarquable, doivent avoir lieu le 3 et le 17 février prochain. Ils seront donnés par MM. Geraldi et Henri Hertz. Nous les recommandons bien vivement à l'attention des dilettante, et à tous les amateurs de bonne musique.

*** La grande période du bal masqué approche. A l'Opéra, samedi dernier, on pouvait se croire en plein carnaval, tant la foule s'y pressait ardente et joyeuse. Dans la salle, tout l'espace du parterre et du théâtre était envahi par les quadrilles. On a compté jusqu'à huit cents danseurs engagés dans un de ces formidables galops dont Musard possède seul le secret, et qu'il ramène toujours à la fin de ses entraînantes contredanses. Toutes les loges, toutes les stalles étaient remplies de spectateurs. Dans le foyer, dans les corridors, on ne marchait qu'à peine, et les rendez-vous, devenus plus difficiles, n'en étaient que plus piquants. A samedi, 1er février, le cinquième bal.

*** *Salle Saint-Honoré.* — Nous annonçons avec plaisir une belle soirée pour demain vendredi. Une œuvre de M. Bertini (quatrième sextuor) dont on fait le plus grand éloge, sera exécutée pour une seconde fois par les instruments à cordes de l'orchestre Valentino, et avec solo de piano. Cette nouveauté doit piquer vivement la curiosité des amateurs.

— Aujourd'hui bal masqué et travesti. De grands préparatifs ont été faits pour donner à cette fête de nuit tout l'éclat et tout l'entrain d'une fashionnable réunion. La salle, décorée avec le meilleur goût, resplendissante de lumières réflétées à l'infini par un immense rideau de glaces, offrira un coup-d'œil vraiment magique. L'orchestre Valentino rehaussera la splendeur de cette fête par le charme d'une harmonie qui enlèvera l'ardente et joyeuse foule de danseurs.

*** Mademoiselle Guesaud a donné, il y a quelques jours, une matinée musicale qui a été très brillante. MM. Pillet, Deloffre, Decourcelles, Jancourt et Soler s'y sont fait entendre avec succès. Les honneurs de la séance ont été pour M. Gastaldi et pour mademoiselle Caudron. Mademoiselle Caudron a dit d'une manière remarquable la cavatine d'*i Puritani*, et M. Gastaldi a chanté avec beaucoup de sentiment la scène finale de *Lucia di Lammermoor*. La méthode de ce jeune artiste est tout-à-fait celle de la belle école italienne, et sa voix, à la fois douce et énergique, ressort heureusement dans le chant large et passionné.

*** On annonce comme prochain un concert très intéressant que doit donner M. Mortier de Fontaine. Ce jeune pianiste dont le public parisien a pu, l'année dernière, apprécier le remarquable talent, se propose de faire entendre une série des morceaux des meilleurs maîtres pour le piano, depuis Bach, Haendel et Mozart jusqu'à nos jours. On ne peut qu'applaudir à l'idée de tirer de l'injuste oubli où elles languissent, tant d'œuvres remarquables, qui offriront d'ailleurs un objet intéressant de comparaison avec les compositions modernes.

*** Le timbre, qui a frappé depuis plus de trente ans la publication des œuvres de musique, et qui produisait la chétive somme de 12,000 fr. par an, est supprimé dans le budget de 1841 présenté aux chambres.

*** Lablache va publier très prochainement une méthode de chant, chez M. Canaux, éditeur de musique d'église; Ponchard annonce aussi une méthode, et M. Manuel Garcia travaille à la sienne.

*** Dans les chants populaires de la Suède, parmi plusieurs fictions allégoriques, on en trouve une assez curieuse consacrée à peindre la puissance du chant. Une pauvre petite bergère chante

si bien que le roi la fait venir auprès de lui. Il lui fait donner à la place de sa robe de laine des vêtements de martre zibeline, des bas de soie, des agrafes d'or; puis il la prie de chanter. Mais la bergère, étonnée de tout ce qu'elle voit, ne peut chanter et demande à retourner auprès de ses chèvres. Le roi lui offre de riches habits, des anneaux d'or, un navire, et la bergère répond : Tous ces biens que vous m'offrez ne sont pas faits pour moi; laissez-moi retourner auprès de mon troupeau. Il lui offre la moitié de son royaume, et elle refuse. Il lui offre son amour; alors elle chante, et le roi et les hommes de la cour se mettent à danser. Après cela, la bergère veut partir; mais le roi la nomme reine et lui donne sa couronne d'or.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen*, 26 janvier. — La bienfaisance n'est jamais invoquée en vain dans notre ville. Le concert donné hier au soir au profit de la Société maternelle en est une nouvelle preuve. Les gradins de la salle de l'Hôtel-de-Ville étaient brillamment garnis, malgré le temps peu favorable. La composition du programme était peut-être un peu sérieuse pour la masse du public; mais tous les morceaux ont été exécutés de manière à satisfaire les plus difficiles. Nous citerons d'abord madame Félix, qui a consenti, avec la grâce la plus charmante, à improviser, en quelque sorte, l'air d'*Anna Bolena*, pour remplacer le duo des *Puritains*, qui n'a pu être chanté par suite de l'indi position de M. Wermelen. Il faut savoir gré aussi à ce dernier de la complaisance avec laquelle il a exécuté les solos du *Requiem* de Mozart. Madame Dejazet a chanté avec beaucoup de pureté et de goût un air de Donizetti; mademoiselle Smith a aussi été fort applaudie pour un air du *Pirate*. Des fragments d'un concerto de Mayseder, exécutés par M. Joignant, nous ont fourni une nouvelle occasion de constater les progrès de ce jeune artiste. Les chœurs et l'orchestre ont bravement fait leur devoir; enfin, l'ensemble de ce concert nous fait regretter que ces réunions ne soient pas plus fréquentes, et que la Société philharmonique n'ait pas plus d'occasions d'en organiser.

*** *Douai*. — Notre Société philharmonique, l'une de celles où l'on cultive le plus religieusement le goût de la belle et grande musique, vient d'exécuter en deux fois la première symphonie de M. Turcas, qui déjà a été applaudie à Paris. Cette belle composition y a obtenu un beau et légitime succès, et l'on nous écrit de cette ville que la nouvelle symphonie prendra une place honorable dans la bibliothèque de cette société, auprès des bonnes productions de ce genre.

*** *Lyon*, 22 janvier. — Notre opéra français, composé comme il l'est cette année, n'avait pas besoin de secours étrangers; aussi, est-ce à ce titre d'hospitalité qu'on a cru devoir admettre une troupe italienne et la faire alterner avec nos artistes. Ce qui est nouveau attire toujours un peu plus; mais le même public assiste à peu près en nombre à *la Norma* comme à *la Juive*, au *Barbiere*, comme à *la Lucie de Lammermoor*; on montre autant d'enthousiasme pour madame Jolly que pour madame d'Alberti.

*** *Avignon*, 20 janvier. — En attendant les reprises des *Huguenots*, de *Robert*, de *Guillaume Tell*, et d'une multitude d'autres belles choses qui garnissent ordinairement le bas de toutes nos affiches de théâtre, *la Juive* a fait son apparition, brillante et parée comme aux jours de sa jeunesse. Nous avons remarqué avec plaisir que les chœurs avaient été renforcés et qu'il y regnait beaucoup plus d'ensemble, grâce à M. Perry, notre habile chef d'orchestre, de l'acquisition duquel nous ne saurions trop féliciter l'administration. — Madame Ferry s'est montrée dans le rôle de Rachel, comédienne pleine d'âme et chanteuse pleine de methode. Mme Bellecourt a été très bien pâcée dans celui d'Eudoxie. M. Cotelle, à qui nous reprocherons un peu de timidité, a cependant, à plusieurs reprises, recueilli de nombreux applaudissements. Cet artiste a une voix que le travail améliore chaque jour.

*** *Marseille*, 22 *janvier*. — Le maître de ballets du grand théâtre, M. Barthélomin, vient d'y faire représenter un ballet de sa composition intitulé *les Deux roses*. Il ne s'agit pas de l'histoire d'Angleterre mise cette fois en pirouettes et en jetés-battus, mais d'une intrigue bien fadé, encore que la scène se passe en Espagne. On a trouvé dans cette composition beaucoup trop de sigudilles, de boleros, de danses espagnoles et de castagnettes, enfin beaucoup trop de monotonie. Mardi soir le ballet de *la Lampe merveilleuse* a été joué au milieu du bruit et des réclamations; MM. les abonnés se plaignent que les représentations du ballet se renouvellent coup sur coup. Toutefois, il est juste de reconnaître que l'administration fait en ce moment tous ses efforts pour satisfaire le public et varier le répertoire. Malheureusement les répétitions générales de *Guido* épuisent les artistes du chant; on ne saurait donc exiger qu'ils viussent chanter le soir, après avoir fatigué leurs poumons durant quatre à cinq heures consécutives. Nous ne doutons pas que cette simple reflexion n'engage le public à prendre patience jusqu'à mardi prochain, jour fixé pour l'apparition de *Guido*.

— La réouverture des Concerts-Thubaneau est annoncée pour le premier février; cette nouvelle sera accueillie avec un véritable empressement par toutes les personnes qui font de l'art musical leur étude et leur plaisir. L'institution des Concerts-Thubaneau est sans rivale en province, on peut le dire hautement, soit pour l'éclat des réunions dont elle est la cause, soit relativement au but de progrès qu'elle s'est proposé. Initier le public à la connaissance des œuvres musicales qui sortent de la spécialité du théâtre et des salons, telle est la mission de ces concerts. Une amélioration vivement desirée et d'une nécessité reconnue a été pratiquée au local. Une deuxième porte de sortie permettra, cette année, à la foule de s'écouler sans encombrement. On cite le nom d'une *prima donna*, d'un talent très remarquable, qui serait engagée pour toute la saison des concerts, et dont nous espérons pouvoir annoncer inces-amment l'arrivée à Marseille. La commission musicale s'est assuré aussi du concours de madame Roy. La commission a déjà réuni de nombreuses souscriptions.

*** *Nantes*, 25 *janvier*. — On vient de reprendre les *Huguenots* dans notre ville. La deuxième et la troisième représentation ont été plus satisfaisantes encore que la première, et non moins suivies. Il y avait plus d'ensemble et plus de confiance en eux-mêmes de la part des exécutants. Cette belle partition est faite pour attirer long-temps encore la vogue au Grand-Théâtre.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Hambourg*. — La Société philharmonique de notre ville a donné, dans la salle dite d'*Apollon*, son premier grand concert de cette année, qui a réuni un auditoire de plus de quatre mille personnes. C'est la musique française qui a fait presque tous les honneurs de cette solennité musicale, où il y avait environ quatre cent quatre-vingts exécutants, pour la plupart *dilettanti*; car si l'on excepte la *Symphonie héroïque de Beethoven*, tous les autres morceaux qui composaient le programme appartenaient à l'école française, savoir : l'ouverture de *Lodoïska*, de M. Cherubini; l'ouverture et plusieurs morceaux de *Joseph et ses frères en Egypte*, de Méhul; un duo de *Sargine*, de Paër (celui entre le jeune Sargine et Sophie), chanté par mesdames Walker et Haebreiter de notre grand théâtre, et qui a été redemandé; enfin des chœurs de *la Juive*, de M. Halevy. Le produit net de ce concert s'est élevé à la somme de 10,300 marcs courants (environ 15,500 fr.) qui a été versée dans la caisse générale des établissements de charité de Hambourg.

*** *Gand*. — Le concert donné au Casino marquera parmi les plus brillants de la saison d'hiver. Près de 2,000 personnes se pressaient dans la vaste salle consacrée aux fêtes musicales; on y remarquait un assez grand nombre d'étrangers. Les honneurs de la soirée ont été pour mesdemoiselles Jaussens et Klotz. Mademoiselle Klotz vient de Lille où elle remplissait le rôle de première chanteuse, et se rend à Bruxelles où elle va remplacer mademoiselle Jawureck. Sa voix a de l'étendue, son chant a de l'expression. Aussi a-t-elle recueilli autant d'applaudissements que mademoiselle Jaussens, ce qui certes est déjà une belle victoire. Des applaudissements ont également été accordés à M. Vinphen.

*** *Alexandrie* (Egypte). — Les comédiens qui, sous la direction de M. Suvan, viennent exploiter notre théâtre français, sont arrivés, et l'on pense que l'ouverture en pourra avoir lieu le 20 de ce mois. La société européenne montre la plus grande envie de jouir de ce divertissement, et presque toutes les loges ont été louées pour toute la saison qui se composera de cinquante représentations.

Le Directeur, A. SPIECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. REVUE ET N° 10.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 2 février 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

Le septième concert offert aux seuls abonnés de la *Gazette Musicale* aura lieu le jeudi 6 février dans la salle du WAUXHALL, boulevard Saint-Martin, *à deux heures précises*. L'orchestre, composé de plus de 100 artistes, sera dirigé par M. HECTOR BERLIOZ. Voici le programme :

1. **Harold, symphonie en 4 parties, avec un alto principal, de M. H. Berlioz. L'alto solo sera joué par M. Urhan.**
   1re partie : Harold aux montagnes; scènes de mélancolie, de bonheur et de joie.
   2e partie : Marche de pèlerins chantant la prière du soir.
   3e partie : Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse.
   4e partie : Orgie de brigands; souvenirs des scènes précédentes.
2. **Mélodies de Schubert chantées par Mlle Unald.**
3. **Élégie de Ernst, transcrite et exécutée sur le violoncelle, par M. Alexandre Batta.**
4. **Une Fièvre Brûlante, romance de Richard-Cœur-de-Lion, de Grétry, chantée par MM. Ponchard et Massol; le solo de violon sera exécuté par M. Artot.**
5. **Ouverture de Démophon, de Vogel.**
6. **Air de Richard : O Richard, ô mon roi, chanté par M. Massol.**
7. **Fantaisie pour le violon, composée et exécutée par M. Artot.**
8. **Air chanté par madame Dorus-Gras.**
9. **Ouverture de Benvenuto Cellini, de M. H. Berlioz.**

SOMMAIRE. *Archives curieuses de la musique.* Musique de chambre. Septième livraison. — *Mœurs dramatiques.* Deuxième lettre. — Deuxième concert du Conservatoire; par HECTOR BERLIOZ. — De la musique nationale en Pologne; par HENRI BLANCHARD. — *Académie royale de musique.* Représentation de mademoiselle Fanny Elssler; par AUGUSTE MOREL. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : *Archives curieuses de la musique*, musique de chambre, septième livraison.

ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

Septième Livraison.

SONATES DE CLAVECIN DE MARCELLO.

C'est une véritable trouvaille musicale qu'une sonate de clavecin par l'illustre auteur des *Psaumes*, par le grand maître Benedetto Marcello. Aussi pensons-nous que tous les lecteurs de la *Gazette* accueilleront avec empressement ses compositions légères, ses bagatelles élégantes, curieuses à la fois et à cause de l'époque où elles ont été écrites et à cause du nom célèbre qui les a avouées. Le style de Marcello dans ses sonates est tout différent de celui qu'il a employé dans les autres ouvrages qui font sa gloire, et ne ressemble guère à celui des compositeurs pour le clavecin, ses

contemporains. On pourra voir combien le vieux Couperin, dont nous avons publié des fragments si intéressants, a un genre et une manière toute opposée à celle de Marcello. Jusqu'à ce dernier, le clavecin n'avait été en quelque sorte qu'un écho de l'orgue, et on avait adopté, sauf de légères différences, le même style, le style lié pour ses deux instruments. Les sonates de Marcello sont, au contraire, spécialement écrites pour le clavecin, et on y trouve les effets particuliers à ce dernier instrument, effets dont l'emploi a conduit à l'abandon du style lié et fugué. Le velouté des doigts, le déplacement fréquent des mains, l'emploi du *staccato*, se font remarquer dans ces sonates, qui semblent plutôt, sous ce rapport, appartenir à une époque plus rapprochée de nous.

Les morceaux que nous publions sont tirés d'un recueil manuscrit de la Bibliothèque royale et n'avaient jamais été mis au jour. C'est un motif de plus pour accueillir avec un vif intérêt ces quelques pages inconnues dues à l'un des plus grands génies qui aient paru dans le monde musical.

MŒURS DRAMATIQUES.

LETTRES D'UNE ACTRICE

SUR

L'INTÉRIEUR DES COULISSES ET LES FOYERS D'ACTEURS.

A MADAME LA DUCHESSE DE ***.

(Deuxième lettre.)

Après t'avoir à peu près mise au courant, ma chère amie, de tout ce qui se passe dans l'intérieur de l'Opéra, sur lequel je compte bien revenir cependant, j'ai fait une petite excursion dans le domaine de l'Opéra-Comique. Ce terrain est bouleversé en ce moment d'une étrange manière, bouleversé au propre et au figuré, car on n'entend parler dans le foyer des acteurs que de la construction de la nouvelle salle et de la démolition de l'ancienne troupe. — Troupe vous paraîtra mauvais ton, chère duchesse, et je devrais peut-être me servir du mot de compagnie, ainsi que le font remarquer messieurs les comédiens du roi dans *Gil Blas;* mais, et ceci soit dit une fois pour toutes, je prétends t'écrire sans façon, sans manière, et ne pas repousser les mots du *métier* qui me paraîtront pittoresques lorsqu'ils se présenteront sous ma plume. — Je disais donc que tout est en démolition, en combustion, en désunion, que la désolation de l'abomination est dans le temple à l'Opéra-Comique, et cela n'est pas étonnant, car, à voir ce que font les directeurs de ce théâtre jouant au propriétaire, ne se plaisant que dans les gravas, les poutres et le mortier, on est tenté de leur dire, on leur dit même :

Soyez plutôt maçons, si c'est votre talent.

Et dussent-ils m'objecter en cette qualité que la vie privée doit être murée, ainsi que l'a justement prétendu je ne sais quel grand publiciste, et qu'on n'a pas le droit de pénétrer dans le for intérieur de leur foyer domestique et dramatique, je me fais forte de prouver à ces messieurs que leurs faits et gestes administratifs sont du domaine public et de celui de la critique, non de cette critique qu'on se représente sous la figure d'une vieille femme méchante avec des lunettes et des mitaines, mais gaie, insouciante, moqueuse, ironique et parfois mordante, comme l'ont faite le mari de madame Dorval, Jules Janin et Georges Sand que je cite pour l'honneur de notre sexe. Or, c'est dans le foyer des acteurs, dans les coulisses qu'on a une juste idée de l'oppression, des injustices, des *brioches et boulettes* directoriales; c'est là qu'on apprécie à sa juste valeur ces exploitateurs des qualités physiques d'un pauvre artiste; c'est là qu'on leur voit juger les voix avec autant de sollicitude et de goût que le ministre, qui leur donne l'argent des contributables sous le nom de subvention, en met à peser le nombre de voix qui doit allouer cette subvention, servant, du reste, aux progrès de l'art en passant par les mains de MM. Crosnier et Cerfbeerr, comme mademoiselle Mars fait illusion quand elle joue ses rôles de jeunes amoureuses, comme Donizetti fait oublier Rossini, comme mademoiselle Annette Lebrun a parfaitement remplacé mademoiselle Falcon à l'Opéra, comme enfin MM. Bouilly et Carafa sont morts.

Entrez chez un marchand de soieries en vogue, vous trouvez là une foule de commis élégants, qui vous parlent d'une manière ennuyeuse et fatigante, il est vrai, de leurs *articles* de Lyon et autres, mais avec des connaissances assez spéciales sur les étoffes qu'ils sont chargés de vous faire valoir; une marchande de modes vous parlera chiffons, harmonie des couleurs, chapeaux, bonnets d'une façon délicieuse et toute rationnelle; mais vous compositeurs, auteurs ou chanteurs, allez donc parler de votre art sérieusement à quelque directeur de l'un de nos théâtres lyriques, et vous m'en direz de bonnes nouvelles ! Citez à l'un quelque belle partition moderne ou même ancienne, il vous répondra tilbury ou costumes; offrez un bon *scenario*, — je suis cependant forcée de t'expliquer ce mot technique : c'est ainsi qu'on appelle un plan détaillé d'un opéra ou de tout autre ouvrage dramatique dans lequel on a déjà mis un peu de dialogue, à ce que m'ont dit quelques auteurs. — Offrez donc, disais-je, un bon scenario aux directeurs de l'Opéra-Comique, par exemple, ou bien indiquez leur un compositeur de talent, mais dont le nom n'ait pas résonné depuis trente ans à leur oreille comme celui d'Auber, ils vous répondront : connaissons pas; ils vous entretiendront de construction, s'en tireront par des plaisanteries, ou par toute autre fin de non-recevoir.

Il n'est rien moins question dans les coulisses de l'Opéra-Comique en ce momentque de la rupture des engagements de Mmes Damoreau, Jenny-Colon-Leplus et Rossi. La première est, comme tu sais, le modèle le plus parfait des cantatrices françaises et italiennes; la seconde est le type de l'actrice d'opéra-comique, c'est-à-dire comédienne gracieuse, vraie, comme on dit qu'étaient les Saint-Aubin, les Dugazon et les Gavaudan, et de plus elle est cantatrice agréable; la troisième, mademoiselle Rossi, représente l'art du chant moderne dans toutes ses hardiesses maniérées comme dans son fini précieux; elle passe, dit-on, à l'Opéra. Je ne sais pas s'il ne faut pas plus en plaindre l'Opéra-Comique qu'en féliciter l'Académie royale de musique.

Mademoiselle Castellan, que j'ai vue à Venise l'an passé et qui y était fort aimée, est une jeune et belle personne, élève de madame Damoreau, qu'on appelait la madone en Italie; car, en effet, elle représente assez bien une vierge de Raphaël par la pureté de ses mœurs et celle des lignes de son joli visage. Les directeurs de l'Opéra-Comique l'ont arrachée à la terre classique du chant, lui ont offert un engagement avec un rôle de début tout-à-fait musical, et tout cela pour lui faire ensuite un procès parce qu'elle ne veut point jouer un rôle de comédienne à la place d'un rôle de cantatrice qu'on lui avait promis.

Et maintenant voici mademoiselle Borghèse qui est dans une position à peu près identique à celle de mademoiselle Castellan. Mademoiselle Borghèse, jeune Française du nom de Bourgeois, et qui a reçu des leçons de chant du compositeur Paer, qui est mort, comme tu sais, il n'y a pas long-temps, mademoiselle Borghèse était aussi en Italie;

elle a créé des rôles, et elle a plu à Naples, à Palerme, à Florence. C'est de ce beau pays que MM. les directeurs de l'Opéra-Comique l'ont fait venir pour la doter d'un engagement accompagné du procès obligé. Elle avait contracté à la condition de créer un rôle qui la mettrait à même de montrer ses facultés vocales dans le meilleur jour, et d'abord, on a voulu lui donner pour début une comédie à petite musique, *les Travestissements*, je crois, opérette jouée dernièrement par Chollet et mademoiselle Prévost. La jeune cantatrice française italianisée comme Cinti, a refusé de se charger d'un rôle de comédienne, et a dit comme mademoiselle Castellan : S'il faut le feuillage des bois, la fraîcheur matinale ou le calme d'un beau soir au rossignol pour qu'il déploie tout le luxe de son chant, il me faut un rôle de cantatrice pour que je puisse me montrer au public avec tous mes avantages, si j'en ai. Il n'y avait rien à répondre à cela, aussi messieurs les entrepreneurs dramatiques ne dirent mot, et laissèrent pendant près d'un an cette jeune fleur de mélodie s'étioler dans le silence, ne pouvant faire comme ils l'entendaient la traite des blancs, des blanches des noires et des croches, sans s'inquiéter autrement de l'abolition de la traite des noirs qui ne les concerne pas. Enfin il fallut en venir au procès de fondation. Les parties renvoyées devant arbitres — ne me trouves-tu pas le style d'un avocat consultant? les habitudes du théâtre vous initient à tant de choses dans la vie! — les parties, disais-je donc, renvoyées devant arbitres, commencèrent par ne pas s'entendre du tout. La discussion devint violente. M. le directeur de l'Opéra-Comique, qui a reçu un privilége d'exploiter l'art qui contribue le plus à la civilisation, finit par dire à mademoiselle Borghèse que puisqu'elle exigeait rigoureusement l'exécution des termes de son engagement, il lui ferait faire un opéra par une *galette* (HISTORIQUE) et qu'elle serait sifflée.

Je t'entends d'ici, ma chère amie, me dire : comprends pas. Un opéra fait par une galette! Qu'est-ce que cela veut dire? — Voici : Tu sauras, ma noble duchesse, qu'après la halle de Paris, les foyers et les coulisses de nos théâtres, même royaux, sont les endroits de France où l'on parle le langage le plus figuré, le plus métaphorique, le plus pittoresque comme le plus original. Une galette étant une chose plate et lourde, on qualifie ainsi tout acteur, tout chanteur, tout auteur ou compositeur médiocre; ainsi, à l'exception d'Auber, d'Halevy et de Donizetti, s'il lui fait faire de l'argent comme les deux premiers en ont produit, appuyés sur d'assez bons libretti, tous les autres compositeurs sont des galettes pour M. le directeur de l'Opéra-Comique. C'était donc de l'opéra d'une de ces galettes que l'astucieux *impressario* menaçait sa gentille pensionnaire. M. Scribe, qui était un des arbitres, n'a pas paru trop surpris de cette menace; elle lui a rappelé son maître de chapelle du *Concert à la cour*, qui s'arrange de façon à ce qu'une cantatrice qui ne lui convient pas fasse *fiasco*. Quant à l'autre arbitre, dont je ne saurais te dire nom, il a pris la chose au sérieux, et, s'adressant au directeur privilégié du théâtre royal de l'Opéra-Comique : — Je ne sache pas, monsieur, que les chambres allouent d'énormes subventions aux théâtres royaux pour que leurs directeurs encouragent les arts de cette manière et traitent ainsi les artistes. Je suis charmé de l'apprendre, et je prends acte de votre déclaration. — Et ce brutal arbitre, ignorant comme vont les choses de ce temps, qui ne comprend rien aux petites *malices* administratives et théâtrales, prenait déjà son chapeau pour sortir et rompre une conférence inutile, à ce qu'il prétendait, lorsque l'autre arbitre, qui est doué d'un esprit conciliateur, l'arrêta et dit : Voyons, Messieurs, voyons, on peut arranger cette affaire. J'ai de par le monde soi-disant littéraire un *coquin de neveu*. — Mon coquin de neveu, ma chère, est une façon pour ainsi dire proverbiale de parler chez tous les oncles de comédies et de vaudevilles passés, présents et à venir. — Il n'a gagné cette année que trente-cinq mille francs, continue l'arbitre conciliant; eh bien! il fera pour mademoiselle une pièce tout-à-fait neuve sur laquelle je me fais fort de faire broder à Donizetti une musique aussi nouvelle que possible, et tout peut s'arranger ainsi. — Ma foi, j'y consens, s'écrie aussitôt le directeur; mais à condition, cependant, qu'il me sera remis sur l'engagement qui court, une somme de mille écus. — Oui, qui vous servira de dédommagement pour tous les déboires et ennuis que vous avez fait subir à mademoiselle, n'est-ce pas? — Eh, mon Dieu! qu'il en soit ainsi, dit le père de la débutante future qui sait, par les fonctions d'avoué qu'il a exercées, et d'après ce qu'en a dit M. Scribe dans je ne sais plus quelle jolie pièce, qu'un mauvais arrangement vaut mieux qu'un bon procès; et les trois mille francs furent alloués à M. le directeur de l'Opéra-Comique comme supplément à la subvention qu'il reçoit du ministre; et la jeune artiste se mit à apprendre l'opéra que le compositeur italien a écrit en quinze jours; — c'est le terme de rigueur accordé à tout maestro, — et dans quinze jours aussi nous entendrons mademoiselle Borghèse dans l'opéra en deux actes de Donizetti, intitulé, je crois, *la Fille du régiment*, *la Vivandière*, ou *Marie*, ou d'une autre manière. Quant à mademoiselle Castellan, elle a rompu définitivement avec la direction de l'Opéra-Comique.

Les deux ténors, Masset et Marié, en restent là de leur prétendu grand succès, faute d'ouvrages nouveaux. Le premier a des chances de se faire adopter du public quand il aura un rôle plus musical et surtout plus amusant que celui de *la Reine d'un jour*. Si Masset n'est guère plus amusant que son rôle, Marié est plus ennuyeux que le sien dans *la Symphonie*; et puis sa voix est tout-à-fait défectueuse dans certaines cordes qui sont le plus usuelles et par conséquent les plus essentielles. Il ne paraît pas se préoccuper beaucoup de remédier par une étude sévère et de tous les jours à ce grave inconvénient.

Quel est donc, me demanderas-tu, l'avenir de l'Opéra-Comique avec tous ces sujets qui s'en vont et tous ceux qui restent.... stationnaires? Ma foi, je ne saurais te le dire. Il y point des lueurs de cantatrices et de chanteurs, mais il ne s'y forme point d'acteurs. On montre dans ce théâtre une déplorable incohérence administrative; on y prêche tantôt le culte du pont-neuf français, tantôt la manière italienne, rivalité grotesque avec les chanteurs de l'Odéon; on y annonce enfin l'intention d'effacer l'opéra, ce qui n'est pas moins ridicule.

Autrefois, dit la majorité des habitués de ce théâtre, on y entendait la petite mélodie de rigueur qui faisait danser les gens du parterre sur leurs banquettes; ce que nous appelons enfin le rondeau à plumes. Sais-tu ce que c'est que le rondeau à plumes, ma chère? Le rondeau à plumes, vois-tu, est un petit chant facile comme, par exemple : *Chantez, dansez, amusez-vous, amusez-vous, jeunes fillettes*, au rhythme duquel les dames hochant la tête de droite à gauche et de gauche à droite, comme un balancier de pendule, faisaient jadis ondoyer les plumes qu'elles portaient sur leurs chapeaux et marquaient ainsi chaque temps de la mesure. Ces mélodies étaient suivies d'un dialogue spirituel, vif, naturel, et dit par des comédiens qui rivalisaient ceux de la Comédie-Française; mais maintenant les chanteurs de l'Opéra-Comique, qui essaient de lutter contre ceux de l'Opéra-Italien, ne sont guère en état de soutenir le parallèle comme comédiens qu'avec les acteurs de l'Ambigu-Comique, de la Gaîté, et souvent même du théâtre de la Porte-Saint-Antoine.

En attendant mieux que cela, voilà à peu près ce qu'on dit dans le foyer de l'Opéra-Comique : Les directeurs, animés d'un violent désir de gagner de l'argent qui les aveugle, vous parlent de ténors, de *prime donne*, de paritions, sans y rien comprendre, sans se préoccuper de former des comédiens, en laissant aux professeurs du Conservatoire le soin de faire des chanteurs et des cantatrices... Mais je m'arrête, car tu me reprocherais, comme dans ta dernière lettre, de ne te parler que musique et administration. L'aspect du foyer, sous le rapport des mœurs, est à peu près sans physionomie en ce moment. La charmante Jenny-Colon paraît décidée à continuer son respectable rôle de femme mariée; mademoiselle Bertaut, à la physionomie vive, engageante, à l'œil espagnol, jouit, dit-on, dans ce théâtre, d'un crédit qu'on ne sait trop à quoi attribuer, mais dont elle n'abuse pas trop; cette bonne madame Boulanger continue toujours à parler avec une ironie, dans laquelle percent bien quelques regrets du joli emploi qu'elle remplissait il y a quelques années, et de celui des duègnes qu'elle est forcée de jouer; Chollet ne se moque plus aussi souvent de ses rôles qu'il le faisait il y a quelque temps, attendu qu'il n'en a plus autant; mademoiselle Rossi est certaine maintenant d'avoir d'excellents rôles dans tous les opéras de M. Scribe. Si tu me demandes pourquoi, je te dirai que je n'en sais rien, ou que tu es bien indiscrète. Tu trouveras peut-être la façon dont je te parle un peu cavalière; mais je ne puis oublier, en t'écrivant, notre titre de camarade de pension, malgré celui de duchesse, duchesse de la confédération germanique, il est vrai, noble qualification que je ne puis guère m'accoutumer à respecter plus que celle devenue classiquement ridicule de baron allemand. Pardonne-moi cette folie démocratique et n'en crois pas moins au sincère attachement de ton amie fidèle et dévouée.

JUNIE.

DEUXIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

L'ouverture de *Jeanne d'Arc*, de M. Moschelès, ouvrait la séance. C'est, je crois, le premier morceau de musique d'orchestre que le célèbre pianiste ait jusqu'à présent fait entendre à Paris; à l'exception toutefois de ses concertos, dont les accompagnements et les tutti sont si bien traités sous tous les rapports, qu'ils offrent un véritable intérêt symphonique.

L'ouverture exécutée dimanche dernier débute par une courte introduction suivie d'un thème demi-martial confié aux flûtes et hautbois, dont le dessin, soit par la faute des exécutants, soit par celle de l'auteur, n'a paru ni bien net ni bien saillant; les développements suivants sont au contraire d'une grande franchise (et c'est une rare qualité! ne l'a pas qui veut!!); plusieurs effets de violons se font remarquer par leur énergie, et la fin est empreinte de la couleur sombre et dramatique de l'affreux dénouement de la tragédie. Malheureusement la terminaison smorzando n'est pas propre à exciter les applaudissements; mais M. Moschelès se consolera aisément de voir son ouvrage partager, devant le public, le sort de l'ouverture de *Coriolan*, qui n'est jamais applaudie.

Après *Jeanne d'Arc*, mademoiselle Guénée s'est présentée pour nous dire une étude de Doehler et un caprice de Thalberg. L'étude est la douzième, en *si* majeur, que l'auteur exécute avec ce brio et cette élégante précision qui donnent tant de puissance à son talent; le caprice nous était inconnu.

L'une et l'autre contiennent des difficultés qu'il n'est pas donné à tous les pianistes de pouvoir vaincre. Mademoiselle Guénée eût peut-être mieux fait de choisir une composition où le nouvel art du piano fût moins audacieusement mis en œuvre; quelques unes des sages fantaisies de M. Kalbrenner, par exemple. Liszt, Thalberg et Doehler écrivent pour eux seulement, et tout le monde veut jouer leur musique; d'où il résulte que le contraire arrive à beaucoup d'autres compositeurs de piano, dont l'ambition serait de se populariser par des œuvres moins compliquées, il est vrai, mais dépourvues, à ce qu'il paraît, du prestige qui séduit les virtuoses et la foule. Mademoiselle Guénée n'a pas l'habitude de jouer en public, et son extrême timidité devant le redoutable aréopage lui a fait perdre un peu de la présence d'esprit et de doigts si nécessaires pour sortir avec honneur de la périlleuse entreprise où elle s'était engagée. Cette terreur, indice de modestie et de sensibilité, se peut surmonter à la longue, et il n'est pas rare de la trouver unie à de hautes facultés musicales; l'aplomb et la morgue des talents médiocres sont incorrigibles. Mademoiselle Guénée passe déjà pour un excellent professeur; en se produisant en public de temps en temps et dans des conditions moins dangereuses, elle parviendra, nous n'en doutons pas, à acquérir le sang-froid qui lui a manqué dimanche dernier.

Il s'agit maintenant d'un psaume de Haendel. C'est une magnifique chose, qu'on n'avait ni comprise ni appréciée sous aucun rapport à sa première audition, l'an passé. Cette fois le succès en a été presque général; il sera plus prononcé encore si on l'entend de nouveau, rendu avec la largeur et la verve qui ont fait le mérite de l'exécution de dimanche dernier. Le premier allegro, l'andante à trois voix seules, et surtout la fugue sur un choral, sont des beautés de l'ordre le plus élevé, qui demanderaient seulement un local plus vaste que celui du Conservatoire et un nombre immense de chanteurs. Haendel est un pontife, il lui faut les grands temples. Toujours noble, toujours calme, il chante sans passion. Sa religion est simple et sévère; elle ne s'abandonne jamais aux rêveries extatiques, aux joies intimes de l'amour céleste : c'est à peine si elle prie; elle borne sa tâche à louer le Dieu fort. Les solos de cet admirable psaume présentent aux chanteurs des difficultés au moins égales à celles des psaumes de Marcello; Alizard a supérieurement récité la belle phrase de basse qui lui était confiée; ses intonations ont toujours été justes, sa voix ne fut jamais plus pleine ni plus expressive. Les deux jeunes personnes chargées des parties de soprano et de contralto ont laissé beaucoup à désirer.

Je demande pardon au lecteur de l'entretenir sans préparation de choses essentiellement disparates; de le faire passer d'un solo de piano à un chœur à grand orchestre de Haendel, et de ce chef-d'œuvre à une symphonie concertante pour deux violons. Mais le programme est ainsi composé et j'en suis l'ordonnance. D'ailleurs, cette fois, je vais d'une chose belle à une chose charmante, la transition est ainsi moins brusque et ne choque point.

Cette petite symphonie pour deux violons avec orchestre est effectivement une composition pleine de fraîcheur et d'une élégante vivacité, qui fait le plus grand honneur à M. Dancla aîné. Les deux parties concertantes y sont traitées avec un art remarquable : tantôt elles répètent en dialogue la même mélodie; tantôt elles s'en disputent des parcelles, puis elles s'unissent à l'octave, à la sixte et même à l'unisson, comme pour mieux éprouver la justesse des sons de l'une et de l'autre; tantôt l'une chante pendant que sa rivale exécute un trait hardi et original. L'orchestre, au milieu de tous ces ébats qu'il protége et encourage, prend aussi quelque fois la parole, et ne dit que des choses fort sensées; tellement que tout le monde a trouvé ce morceau court, et l'eût volontiers entendu une seconde fois. Le fait

est peu commun, il est bon de le consigner. M. Dancla et son frère exécutaient les deux violons principaux. Il y a dans le talent des jeunes virtuoses une si grande ressemblance, on y remarque une telle confraternité de coups d'archet, de sons filés de cadences, de doubles cordes, qu'en vérité il serait cruel d'en altérer l'intimité par une préférence que rien d'ailleurs ne justifie. Ils ont tous les deux obtenu un grand succès parfaitement mérité, succès fait par le public et sanctionné par les applaudissements des artistes.

Mais voici venir Alceste. Les yeux baissés, elle s'avance vers l'autel d'Apollon. Écoutons l'orchestre qui, dans sa marche lente et voilée, semble exprimer avec l'accent religieux toutes les douleurs, toutes les tendresses, toutes les nobles affections qui remplissent le cœur de la belle reine de Thessalie. Ce n'est point de la musique *protestante*, comme celle de Haendel; elle appartient à une religion plus sensuelle, plus passionnée, plus humaine, on le sent au trouble qu'elle excite. Ces mélodies sont faites pour s'exhaler avec le parfum des fleurs et les vapeurs de l'encens, vers un ciel sans nuages. C'est la muse antique qui les dicta. Ici pas de combinaisons de contre-point, mais une harmonie inspirée; pas de thème de fugue aux contours rudes et gothiques, mais des chants expressifs, beaux et purs de dessin comme les chefs-d'œuvre de Phidias, et tellement naturels, qu'ils s'emparent à l'instant des sympathies de l'auditeur, qu'ils vont fouiller aux dernières profondeurs de son âme, pour y éveiller tout ce qu'elles peuvent contenir de chagrins endormis, de regrets apaisés, d'amours douloureux à demi éteints, de rêves poétiques, d'aspirations vers une existence plus belle et inconnue, de souvenirs d'enfance, de splendides images du monde physique, d'ennuis, de pures jouissances, de désirs ardents, d'idées de gloire et de mépris de la vie.

Ce dut être un moment solennel que celui où Gluck, sûr de sa divine nature et de la grandeur de son génie, considéra le monument qu'il venait d'élever. Il dut se dire : « L'art musical est sublime! Je suis heureux d'exister et de le connaître! plus heureux encore de songer que, longtemps après ma mort, ces quelques signes que je viens de tracer, et qui m'émeuvent si profondément, iront, pleins de vie, émouvoir d'autres hommes, leur faire verser des larmes, amères peut-être, mais qu'ils préféreront toujours à la tiédeur des sensations communes. Mon œuvre fera naître de violentes passions; un culte me sera rendu par quelques intelligences et par les cœurs reconnaissants que ma pensée, à travers les siècles, aura su toucher. Ceci est grand, ceci est beau! C'est plus beau que la poésie, plus beau que l'amour même. Car la muse que je sers, avec le pouvoir immense qu'elle seule possède, dispose en même temps des charmes les plus sûrs de la poésie et de l'amour. »

. . . . . .

Je me dispense tout-à-fait de parler de la scène du trépied, de l'oracle, du chœur du peuple, et de l'air final d'Alceste : *Divinités du Styx*. J'ai senti trop souvent mon impuissance à rendre des impressions pareilles, pour espérer que j'y parviendrais mieux aujourd'hui. L'orchestre a été terrible, les chœurs satisfaisants. Dérivis a mis tout ce qu'il a en lui de sentiments admiratifs pour s'élever au niveau de son rôle; mademoiselle Capdeville ne manque pas de sensibilité, sa voix est forte et étendue, mais ses intonations ne sont pas toujours sûres, et elle accompagne son chant d'un jeu de physionomie qui nuit beaucoup à l'expression, loin d'en augmenter la force. Le concert a fini par la symphonie en *si* bémol de Beethoven, modèle de tendre mélancolie dans l'adagio et d'ingénieux caprice dans tout le reste.

H. Berlioz.

DE LA MUSIQUE NATIONALE EN POLOGNE.

MM. CHODZKO ET SOWINSKI.

La politique aura beau faire, notre France sera toujours unie à la Pologne par les liens d'une sympathie qui prend sa source dans une similitude d'humeur, de caractère, de bravoure chevaleresque, de sociabilité et une infinité d'autres points de contact qui joignent intellectuellement les Polonais et les Français, malgré l'éloignement physique des deux pays. Napoléon a dit à Sainte-Hélène dans son Mémorial : — Si j'avais été en Irlande au lieu d'aller en Egypte, je changeais les destinées du monde. Il aurait pu ajouter : — Si j'avais reconstitué la Pologne en 1812, je serais encore à la tête du grand empire. C'est qu'en effet l'Irlande et la Pologne sont les deux pierres d'achoppement où se briseront tôt au tard le despotisme commercial de l'Angleterre et l'absolutisme si aveuglément persévérant de la Russie. Mais en ne considérant ici la Pologne que sous le point de vue artistique, on est encore forcé de lui reconnaître une véritable supériorité sur la Russie, son vampire politique; et de même que l'Irlande a produit les hommes les plus éminents en guerre, en marine, en science et en littérature, de même la Pologne marche toujours en avant de la Russie dans le progrès social. La Pologne a une littérature qu'elle perfectionne pendant que la Russie ne cherche même pas à s'en créer une. Nos compositeurs vont écrire de la musique de ballets ou quelque obscur opéra pour la cour, qui paie assez bien, à Saint-Pétersbourg, pendant que des musiciens polonais viennent lutter de talent et d'émulation pour le développement de la science musicale dans notre capitale de toutes civilisations avec l'élite de nos artistes.

M. Albert Sowinski, qui compte parmi ces artistes distingués, nous a donné des articles intéressants sur l'histoire de la musique et des danses de son pays dans la *Pologne pittoresque et illustrée*, ouvrages instructifs et amusants, publiés par M. Léonord Chodzko, qui a débuté d'une manière si brillante dans notre littérature par son *Histoire des légions polonaises en Italie, sous le commandement du général Dombrowski*.

La Pologne illustrée paraît par livraisons contenant chacune trois ou quatre gravures sur acier par les meilleurs artistes, et représentant soit un site, soit un monument ou un portrait d'un personnage célèbre qui a joué un rôle dans l'histoire de la Pologne. Le dernier cahier, consacré aux variétés historiques, renferme un délicieux portrait de la comtesse Hélène Ostrorog, morte en 1795, et qui sert de titre à un charmante nouvelle de madame Olympe Chodzko. C'est un petit drame historique, saisissant, écrit d'une plume facile, de cette plume de femme qui, sans se préoccuper de la méthode, vous raconte toutes les impressions du cœur, et vous lance comme en se jouant un manifeste énergique contre l'impitoyable orgueil de l'aristocratie; et cela sans prétention, accueillant quand elles se présentent des réflexions morales, utiles, naïves et vraies sur l'éducation, comme celle-ci, par exemple : « Les conversations des » jeunes filles entre elles sont plus nuisibles qu'un mauvais » roman : de pareilles conversations développent l'imagina- » tion, et mettent à la place de la sensibilité une exaltation » factice. Une jeune fille qui a pour amie une autre jeune » fille peut être pure comme un ange, mais n'est plus in- » nocente. »

M. Chodzko justifie on ne peut mieux le titre de *Variétés* que portent quelques uns des cahiers de sa *Pologne illustrée;* car, après nous avoir donné les trois portraits de Jean Sobieski, de Charles XII et celui de la comtesse Ostrorog, si délicieusement gravés par James Hopwood; après la vue des deux maisons où naquit et mourut Koper-

nik à Thorn et à Frauenbourg, puis l'église évangélique à Varsovie, il a offert à ses souscripteurs l'aspect du grand théâtre national de Varsovie (Wielki teatr narodowy). Ce magnifique monument, construit d'après les dessins et sous la direction de l'architecte Antoine Corazzi de Livourne, a été terminé en 1832. La façade, qui ne rappelle rien moins que celle du château de Versailles du côté du parc, en fait un des plus beaux théâtres de l'Europe. M. Albert Sowinski nous en promet l'histoire dans une des prochaines livraisons de la *Pologne illustrée*. Son travail sera d'un vif intérêt pour l'art dramatique et musical, si l'on en juge par les articles qu'il a déjà publiés sur la musique religieuse et populaire, et sur les danses de l'ancienne Lithuanie.

On serait étonné qu'un peuple si guerrier, si remuant, si continuellement en guerre, dont l'existence nationale est depuis si long-temps mise en question, ait encore trouvé le temps de s'occuper des beaux-arts, et surtout de celui qui a pour principe et fondement les lois de l'harmonie, si l'on ne pensait que c'est précisément de 1790 à 1800, dans cette période de dix ans où la France, si agitée, fut attaquée de tous côtés avec tant d'acharnement, que notre école de musique nationale a été créée et qu'elle a jeté un vif éclat sur l'Europe.

Sous Jean Kasimir, successeur de Wladislas IV, André Morsztyn, palatin de Mazovie, traduisit en langue polonaise les chefs-d'œuvre du théâtre français. Le *Cid* et *Andromaque* s'acclimatèrent, dès l'année 1661, dans notre patrie, dit M. Sowinski, et trouvèrent de grands admirateurs.

Les spectacles équestres, dit toujours le même écrivain, furent introduits en Pologne vers la même époque. Nous citerons une représentation qui eut lieu alors, et qui peint admirablement les hommes de cette époque; mais à cette époque, comme aujourd'hui, les Polonais faisaient cause commune avec leur chère France, et aimaient sa gloire et sa dignité. C'était en 1664, à Varsovie.

Par un privilége tout spécial, le roi permit aux Français résidant dans la capitale de représenter dans le cirque les victoires remportées par les Français sur les impériaux (*kaiserlich*). La cavalerie et l'infanterie simulaient des manœuvres sur la scène. L'empereur d'Allemagne, marchant tristement à pied, tenait sa couronne dans les mains, et allait la déposer aux pieds du roi de France, qui était assis sur son trône. Mais les spectateurs polonais, armés de flèches, voulaient que la soumission du monarque allemand fût plus grande, plus complète; et l'un d'eux prenant la parole dit : « Messieurs les Français, vous avez fait pri-
» sonnier votre ennemi et le nôtre; mais cela ne suffit pas :
» il reprendra son glaive, et le sang innocent coulera en-
» core. Si vous écoutez mon conseil, le roi de France pourra
» monter sur le trône impérial, et, Dieu aidant, il pourra
» devenir roi de Pologne. Tenez, si vous ne voulez pas le
» tuer, je m'en charge. » L'orateur s'arrêta un moment; puis voyant qu'on n'obéissait pas à sa voix, il lança sa flèche, et perça de part en part le pauvre homme, bien innocent, sans doute, qui représentait l'empereur d'Allemagne. Les autres Polonais, animés par cet exemple, lancèrent leurs flèches; ce fut un bruit, un tumulte qui aurait fait envie au drame moderne.

M. Sowinski remonte aux airs nationaux et primitifs de la Pologne, et passe en revue toutes les représentations dramatiques qui témoignent, comme il le dit fort bien, que son pays n'est jamais resté en arrière de la civilisation européenne. La relation entre autres d'un gentilhomme français, le sieur de Blerenval qui, en 1645, accompagna Marie-Louise de Gonzague, princesse de Mantoue et de Nevers, allant épouser le roi Wladislas IV à Dantzig, nous donne une idée du luxe et de la pompe déployés dans les fêtes qui suivirent ce mariage, et qui éclipsent la magnificence de nos solennités modernes. Après une revue pleine d'érudition de tous les ouvrages dramatiques qui ont été représentés en Pologne, M. Sowinski nous décrit les instruments de ce pays, nous donne une idée de ses airs nationaux, notamment de la Krakowiak, de la Mazurek, et nous traçant une poétique musicale, si l'on peut s'exprimer ainsi, de la polonaise vocale et instrumentale que presque tous les plus grands compositeurs ont popularisée, il se livre à des considérations musicales que nos lecteurs nous sauront gré, nous en sommes certain, de leur faire connaître. Malgré les guerres fréquentes et les malheurs qui ont affligé le pays, les habitants de la Grande-Pologne ont conservé un aspect de gaieté dans leurs danses et dans leurs chansons. Ainsi, sans aller plus loin, un compositeur d'opéra polonais trouverait déjà dans les différents modes de la Masurek, de la Krakowiak et de la Polonaise, une riche pâture à son imagination; mais qu'il se garde bien de borner ses inspirations à la *Pologne du congrès de Vienne de 1815*. Il faut qu'il passe le Styr : un champ plus vaste s'offre à son avenir sur les terres fertiles de la Wolhynie et de la Podolie; qu'il vole vers l'Ukraine où l'antique Dniéper roule ses eaux paternelles; qu'il écoute les chants tristes d'un peuple résigné, ces Dumki, fleurs charmantes des prés solitaires de l'Ukraine; qu'il étudie dans le murmure de Boh et de la Ros, dans le frémissement de chênes de Murometz près Kiow, dans le chant sinistre du vanneau, dans les sons plaintifs du pâtre jouant sur la duda au milieu d'un morne silence; qu'il étudie cette harmonie natale qui doit faire vibrer toutes les cordes de son âme; et quand il aura savouré le parfum de cette contrée poétique, qu'il se replie sur le Zbruez, il se trouvera en Galicie, pays riche en émotions et en souvenirs. Le peuple qu'il y verra aime à chanter les exploits de ses ancêtres, et les images gracieuses que l'on trouve dans sa poésie se reflètent harmonieusement dans les airs tendres, si nombreux dans ce pays. Qu'il aille à l'église de Khorow pour entendre le vieux chant religieux à la sainte Vierge : *Pannow Zborowskim laskawa obrazie*, reste précieux de l'ancienne musique religieuse en Pologne; puis, en prenant par les rochers grisâtres des Karpathes, il chantera avec les Gorals, et descendra dans les plaines de Posnanie, où l'amour des arts et de la nationalité polonaise a survécu aux malheurs de la patrie. Il priera près du tombeau de saint Adalbert, à Dombrova, où se trouve l'ancien chant de guerre des Polonais : *Roga rodziça;* de là, il visitera Thorn, patrie de Kopernik; Marienbourg, ancienne capitale des Teutoniques, et s'arrêtera à Kowno, au confluent de la Wilia et du Niémen, où l'ancienne Lithuanie lui apparaîtra avec ses Weïdelotes, ses fêtes de Sviento-Korla, ses cérémonies de Dziady et tous les mystères de la mythologie payenne. Il étudiera les chants des Daïnos qui réunissent la sensibilité, la franchise à une douceur charmante; il parcourra le pays arrosé par la Dzwina et la Berezina, car ce sont encore les dépendances de la vaste république de Pologne; et avec cette riche récolte le compositeur polonais pourra reculer les lumineux confins de ce monde merveilleux où les sons révèlent à l'âme les idées infinies.

Pendant que les ukases tombent sur la Pologne comme la terre funéraire sur un cercueil, selon la belle pensée d'un écrivain qui, ces jours-ci, a rendu compte de l'ouvrage de M. Chodzko, il est noble, il est beau de voir ce persévérant historien s'associer des artistes à haute intelligence comme M. Sowinski, pour reconstituer l'existence intellectuelle de son pays : c'est bien mériter de sa double patrie.

Henri Blanchard.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

REPRÉSENTATION AU BENÉFICE DE Mlle FANNY ELSSLER.

Il y a toujours quelque chose de triste au fond de toutes les solennités dans le genre de celle que l'Opéra a donnée jeudi passé. Une représentation à bénéfice, quelque brillante qu'elle puisse être, est d'ordinaire le signe précurseur d'un événement regrettable; c'est la fête des adieux. La veille du départ, l'annonce d'une séparation, et une séparation entre gens qui s'aiment comme Fanny Elssler et le public, est chose profondément pénible, même lorsqu'elle ne doit être que momentanée. Aussi, malgré la riche composition du spectacle, le luxe des toilettes, l'éclat des lustres et le parfum des fleurs, ce sentiment se fait-il jour partout, et vient-il jeter comme une espèce de voile sur toutes ces pompes du théâtre et de la scène.

La manière dont ces sortes de représentations sont composées contribue aussi à développer ces tristes dispositions. Trop d'éléments divers sont combinés, trop de genres entièrement distincts sont en présence pour qu'il en puisse sortir pour les spectateurs un intérêt dramatique bien suivi. Jeudi, par exemple, le spectacle a commencé par les quatre premiers actes du *Bourgeois gentilhomme*. Sans doute cette pièce a été très bien rendue par les principaux acteurs du Théâtre-Français; Samson, Menjaud, la charmante mademoiselle Anaïs, mesdames Desmousseaux et Dupont y ont déployé le plus grand talent; mais, je ne sais, il y a quelque chose qui fait répugner à voir à l'Opéra une pièce sans musique où les acteurs se contentent de parler, où l'orchestre se croise les bras. Heureusement que nous avons eu dans *le Bourgeois gentilhomme* de la musique et de la danse, un concert et un divertissement. Madame Dorus-Gras, on peut le dire, a été la reine du concert; il est impossible de chanter avec plus de goût et de charme qu'elle a su en mettre dans les gracieux couplets de *la Vendetta* que M. de Ruoltz a écrits pour elle, et dans l'air du *Serment*. Madame Persiani a été sans doute toujours admirable, comme à son ordinaire, de facilité de vocalisation, dans le duo qu'elle a chanté avec Tamburini, mais ce morceau était mal choisi; nous croyons qu'il y en a peu dans la musique italienne d'aussi froids et d'aussi ennuyeux.

Le divertissement a été charmant. Nous passons pardessus plusieurs pas gracieux exécutés par Mabille, Barrez, mesdemoiselles Nathalie et Louise Fitz-James, Albertine, Forster, et nous arrivons à la partie importante, au pas des deux charmantes sœurs, et au pas seul de Fanny. Je ne sais trop comment vous décrire toutes ces merveilles de grâce, d'agilité, de vigueur, de poses séduisantes, et surtout d'ensemble incomparable que les deux sœurs ont étalées à l'envi dans leur pas du châle. Pour bien faire comprendre cet accord parfait qui règne dans tous leurs mouvements, je serai obligé d'avoir recours à la terminologie musicale qui seule peut me fournir des termes convenables. Je dirai donc que Fanny et Thérèse ont inventé une espèce d'harmonie dansée dont on pourrait presque chiffrer les accords; elles se complaisent surtout au mouvement semblable, et dansent presque toujours par tierces et par sixtes, produisant tout-à-fait pour les yeux le même effet que produisent pour l'oreille deux voix de soprani ou deux flûtes, ou même une double corde du violon. Et cet effet est peut-être encore meilleur pour la danse que pour la musique, car on sait que l'oreille se lasse assez facilement d'une succession de tierces et de sixtes, et que le contre-point défend de faire plus de trois notes par mouvement semblable, tandis que les yeux ne se lasseront jamais de voir cet ensemble parfait de poses et de pas gracieux, qui fait de la danse des sœurs Elssler une merveille unique qui n'aura peut-être jamais sa pareille.

Et la Smolenska? que vous en dire? Allez la voir. Vous connaissez la Cachucha, la Cracovienne, la Tarentelle, eh bien, la Smolenska est tout cela, sans être précisément rien de cela. Pour moi, j'ignore si c'est parce qu'elle est la dernière venue, mais la Smolenska est peut-être ce que j'aime le mieux; je la préfère surtout à la Cracovienne, parce que Fanny ne porte pas, comme dans cette danse, des bottines ferrées et une espèce de veste de hussard, mais bien un charmant costume plein de caprice et entièrement féminin. J'aime les femmes qui sont femmes, et qui est-ce qui sait l'être mieux que Fanny?

Les musiciens et les dilettantes attendaient avec impatience Duprez dans *Otello*. Chacun était curieux de comparer le premier ténor de l'Académie royale de musique avec le premier ténor du Théâtre-Italien. Il nous serait bien difficile à nous-même d'éviter un parallèle qui se présente si naturellement à l'esprit; aussi, quelle que soit notre répugnance pour cette manière d'apprécier deux talents également remarquables dans leur genre, nous accepterons cette nécessité, et nous dirons que Duprez n'a eu nullement à souffrir de ce rapprochement. Sans doute Rubini a par moment des effets de voix auxquels la nature ne permet pas que Duprez, moins bien doué sous ce rapport, puisse jamais atteindre. Je ne connais rien, par exemple, d'aussi beau que ces sons si vibrants et si énergiques que Rubini émet avec tant de force dans le duo avec Iago, *il cor mi si divide;* ici Rubini est évidemment supérieur; mais je crois que dans le reste, dans toutes les diverses parties d'un morceau, dans le récitatif surtout, Duprez se montre chanteur, et surtout acteur plus intelligent et plus dramatique. Duprez accentue bien mieux, et fait ressortir toutes les intentions, tandis que Rubini les efface pour la plupart, afin de faire mieux ressortir les passages brillants. En l'état, nous ne croyons pas qu'il y ait lieu à mettre l'un de ces deux grands chanteurs au-dessus de l'autre; il nous semble que leurs avantages et leurs désavantages se compensent à peu près, et que la préférence n'est plus qu'une affaire de goût personnel

Et Pauline! qu'elle a été touchante et belle! Pauline est, de toutes les cantatrices, celle qui nous émeut le plus profondément dans la romance du Saule. Elle a été bien applaudie, elle aurait dû l'être cent fois plus! Pour le dire en passant, l'orchestre a été d'une faiblesse déplorable dans cette musique d'*Otello*, qui n'est pourtant pas difficile, et s'il ne s'agissait pas d'une représentation à bénéfice montée à la hâte, presque sans répétition, la chose serait réellement impardonnable.

Enfin le spectacle s'est terminé par le ballet de *Nina*. Nous plaignons ceux que l'heure avancée a mis en fuite et qui ne sont pas restés pour voir Fanny Elssler jouer avec tant de vérité la folle par amour. Ici la danseuse s'est faite comédienne et tragédienne, et je ne crois pas que l'on puisse, avec le secours de la parole, s'élever à une plus haute puissance d'expression que Fanny Elssler à l'aide seulement de sa pantomime et de ses gestes si éloquents. Et dire que Paris consent à se priver pendant un si long espace de temps d'un talent si remarquable, que dans un mois Fanny Elssler traversera les mers! Au milieu des triomphes que lui décerneront sans doute les Américains, s'ils ne sont pas des barbares, elle se rappellera, j'en suis bien sûr, et elle regrettera parfois ses succès de Paris, cette admiration si intelligente et si affectueuse dont chacun de nous jeudi soir a été si heureux de pouvoir lui offrir l'éclatant témoignage.

A. M.

Nouvelles.

*** L'Opéra donnera demain, lundi, *la Vendetta*, suivi du *Diable boiteux*.

*** L'Opéra-Italien prépare la reprise de *Tancredi*, qui aura lieu incessamment, au bénéfice de mademoiselle Pauline Garcia.

*** Mademoiselle Drouart, jeune cantatrice que nous avons entendue s'essayer d'une manière remarquable dans les concerts, s'est enfin décidée à paraître sur la scène, et son premier début a eu lieu jeudi dernier dans le rôle de la chaste Suzanne de l'opéra de ce nom, au théâtre de la Renaissance. Elle a réussi sans la moindre opposition. Sa voix produit plus d'effet dans les cordes hautes que dans le médium et dans le grave, mais en continuant à se livrer à un travail o iniâtre et bien dirigé, mademoiselle Drouart pourra devenir un sujet très utile.

*** Nos lecteurs ne liront pas sans intérêt ce fragment d'un travail phrénologique, dont l'auteur fait une application tant soit peu épigrammatique aux nombreuses vocations qui sont de mode aujourd'hui pour l'art musical : « L'observateur en phrénologie, quelque instruit qu'il soit d'ailleurs, ne possèdera pas toujours l'ensemble des connaissances nécessaires à une appréciation rigoureuse, et dans le grand nombre de facultés intelligentes et affectives soumises à la pensée, les applications les plus délicates de plusieurs d'entre elles lui échappent souvent. Prenons pour exemple l'organe de la musique, place par les phrénologues au-dessus et en dehors des arcades sourcilières. L'enseignement musical est aujourd'hui fort répandu parmi nous, et les méthodes perfectionnées de toute manière donnent à nos jeunes filles des talents toujours précoces et souvent extraordinaires. L'expérience prouve cependant que, sous ces jeunes mains si savantes, sous ces doigts devenus si agiles, ne réside pas toujours le sentiment musical, et que plus d'une de ces merveilles de la patience et du travail restent elles-mêmes froides à l'harmonie qu'elles se sont péniblement assouplies à produire désormais sans efforts. Cependant tous les hommes sont-ils indistinctement appelés à discerner d une manière sûre le talent acquis avec peine, du sentiment profond de l'art? Celui-ci se rencontre-t-il nécessairement et toujours avec cette exécution étourdissante qui fait la gloire d'une pensionnaire de seize ans? Ne risquera-t-on pas très souvent, en rapprochant l'existence d'une protubérance avec un de ces talents péniblement acquis, de donner à la doctrine un appui brillant en apparence, mais médiocrement solide au fond? »

*** L'association musicale allemande à Stuttgardt vient de nommer trois nouveaux membres: M. *Joseph d'Ortigue*, un de nos collaborateurs, comme membre correspondant, et MM. *Halevy* et *Henri Hertz* comme membres honoraires.

*** A l'exposition des produits de l'industrie qui vient d'avoir lieu dans le département de l'Hérault, les instruments de musique ont reçu divers encouragements et de nombreuses récompenses. Le jury a décerné la médaille d'or aux habiles facteurs de pianos de Marseille, MM. Boisselot et fils. MM. Coutu, de Paris, et Moitessier, de Montpellier, ont obtenu chacun une médaille de bronze.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux.* — Nous avons eu le plaisir d'assister lundi à une délicieuse soirée musicale dans les salons de MM. Funnke et Miailhe; l'élite de nos amateurs et de nos artistes s'était donné rendez-vous ce soir-là, et il est rare de trouver plus d'ensemble dans un concert. M. Camille Pleyel, qui est de passage dans notre ville, a pris sa part de cette fête artistique, avec le beau talent qu'on lui connaît. Il est arrivé ici deux chanteurs tyroliens.

*** *Marseille.* — Deux artistes arrivés récemment d'Italie, madame Carobbi, cantatrice, et M. Graziani, harpiste, doivent y donner un concert, le 3 février prochain, dans la salle Thubaneau. Le talent de ces deux artistes a déjà été apprécié dans plusieurs réunions où ils se sont fait entendre avec un brillant succès.

*** *Saint-Quentin.* — Notre ville industrielle et commerciale veut suivre le noble exemple donné par quelques associations de l'antiquité et du moyen âge. Elle va demander au gouvernement l'autorisation de faire un emprunt de 400,000 francs destinés à la construction d'une salle de spectacle. On parle aussi de la fondation d'une école de musique.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Leipzig*, 25 *janvier.* — Ernst a donné ici des concerts dans le Gewandhaus. Il a joué des morceaux de tous les styles et quelques uns d'un genre neuf et original. Son succès a été immense. Il a fait dans le Hanovre une excursion pendant laquelle il a eu occasion de jouer devant le roi. Le noble auditeur a été si content du virtuose qu'il lui a envoyé une bague d'un grand prix.

*** *Leipzig.* — M. Kittel vient de faire exécuter ici très heureusement une symphonie nouvelle dont le sujet est une chasse. Le premier morceau, *agitato* en *mi bémol* à 6/8, a pour titre l'Appel, commencement de la chasse; le deuxième, *larghetto* en *la bémol*, à 3/4, le repos; le troisième, *scherzo* en *mi bémol*, à 3/4, le Dîner; le quatrième, *presto* en *mi bémol*, à 2 temps, la fin de la chasse. Cette nouvelle composition a été très goûtée.

*** *Dresde.* — On ne se rappelle guère de succès qui ait surpassé celui que l'opéra de *Macbeth*, de M. Chelard, obtient sur notre théâtre, où il a été exécuté pour la première fois le 10 janvier. Madame Schrœder-Devrient, dans le rôle de lady Macbeth, ne cesse de provoquer des applaudissements frénétiques.

*** *Breslau.* — M. Charles-Seyman Schiff, élève de Moschelès, vient de se produire dans notre ville. Dire que l'élève n'a pas été jugé indigne d'un tel maître, c'est faire de lui un éloge suffisant.

Le Directeur, A. SPECHT.

A VENDRE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES,

PAR SUITE DE LIQUIDATION DE SOCIÉTÉ,

EN L'ÉTUDE ET PAR LE MINISTÈRE DE Me FOULD,

notaire à Paris, rue St.-Marc-Feydeau, 24,

Le mercredi, 12 février 1840,

Heure de Midi :

LE FONDS DE MARCHAND DE MUSIQUE,

exploité à Paris, boulevard des Italiens, 10,

SOUS LA RAISON SOCIALE DE

SOCIÉTÉ POUR LA PUBLICATION DE MUSIQUE CLASSIQUE A BON MARCHÉ.

Ensemble 1° l'achalandage et la clientelle y attachés avec les objets mobiliers le garnissant et toutes les planches de musique en faisant partie; ces planches, au nombre 11,789, contiennent la collection complète des œuvres de Beethoven, Weber, Hummel, Moschelès, pour le piano; de la collection des quatuors et quintetti de Haydn, Mozart et Beethoven, de la Bibliothèque populaire du pianiste, de divers quadrilles de Tolbecque et Musard, des romances de Panseron, et des Méthodes pour tous les instruments;

2° De tous les exemplaires imprimés de ces ouvrages suivant inventaire dressé;

3° De la musique d'assortiment, choix de partitions et des meilleurs ouvrages pour tous les instruments, publiés par tous les éditeurs de Paris, pour une somme d'environ 50,000 francs, prix marqué;

4° Et le droit au bail des lieux où il est exploité.

Le bail a six ans à courir et n'expire que le 1er janvier 1846; il est fait moyennant un loyer annuel de 2,800 fr. Six mois ont été payés d'avance.

Mise à prix : 40,000 fr.

La moitié du prix sera payée comptant; on accordera des délais pour le paiement de l'autre moitié à l'adjudicataire qui fournira caution solvable ou garantie hypothécaire.

S'adresser audit Me FOULD, notaire, rue Saint-Marc-Feydeau, n° 24, dépositaire du procès-verbal d'enchères; Et sur les lieux, boulevard des Italiens, n° 10.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 11.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 6 février 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALÉVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

Le septième concert offert aux seuls abonnés de la *Gazette Musicale* aura lieu aujourd'hui jeudi 6 février dans la salle du WAUXHALL, boulevard Saint-Martin, *à deux heures précises*. L'orchestre, composé de plus de 100 artistes, sera dirigé par **M. HECTOR BERLIOZ**. Voici le programme :

1. **Harold, symphonie en 4 parties, avec un alto principal, de M. H. Berlioz. L'alto solo sera joué par M. Urhan.**
   1re partie : Harold aux montagnes; scènes de mélancolie, de bonheur et de joie.
   2e partie : Marche de pèlerins chantant la prière du soir.
   3e partie : Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse.
   4e partie : Orgie de brigands; souvenirs des scènes précédentes.
2. **Mélodies de Schubert chantées par Mlle Unald.**
3. **Elégie de Ernst, transcrite et exécutée sur le violoncelle, par M. Alexandre Batta.**
4. **Une Fièvre Brûlante, romance de Richard-Cœur-de-Lion, de Grétry, chantée par MM. Ponchard et Boulanger.**
5. **Ouverture de Démophon, de Vogel.**
6. **Air de Richard : O Richard, ô mon roi, chanté par M. Ponchard.**
7. **Fantaisie pour le violon, composée et exécutée par M. Artot.**
8. **Air d'Œdipe à Colonne, de Sachini : Elle m'a prodigué sa tendresse, chanté par M. Alizard.**
9. **Romance d'Othello, chantée par mademoiselle Castellan.**
10. **Ouverture de Benvenuto Cellini, de M. H. Berlioz.**

SOMMAIRE. Lettres d'un dilettante anglais (cinquième lettre). — *Biographie*. Handel, par FÉTIS père. — Madame Polmartin, par H. PANOFKA. — Le Bourgmestre d'Amsterdam et le dimanche. — Théâtre de Rouen. Première représentation des *Catalans*, opéra nouveau de M. Elwart. — Revue critique, par MAURICE BOURGES. — Nouvelles. — Annonces.

LETTRES D'UN DILETTANTE ANGLAIS.

CINQUIEME LETTRE.

Leipsick, octobre 1839.

Dresde semble avoir accepté la mission de satisfaire les vœux des amateurs exclusifs du drame lyrique simple et naïf de la vieille Allemagne. C'est là que j'ai entendue *Euryanthe* pour la première fois dans une espèce de grange qui a servi de théâtre jusqu'à présent. Toute la ville attend impatiemment sa translation dans la nouvelle salle qui vient d'être construite sur un plan luxueux. L'ancienne n'a qu'un orchestre très étroit, et le petit nombre des exécutants n'y est nullement en proportion des effets que réclame le grand opéra. D'ailleurs, quoique dirigé par M. Reissiger (dont les agréables concerti de piano vous sont connus) d'après la bonne méthode allemande, on pourrait désirer quelque chose d'un ordre plus élevé. Ne croyant pas pouvoir trop m'occuper de minutieux détails au sujet de ce chef-d'œuvre de l'art dans un pays où chaque ouvrage est analysé dans

son essence et dans ses moindres rapports et corrélations, je vous dirai que l'exécution d'*Euryanthe* m'a paru manquer de ce style élevé, de cette noblesse chevaleresque qui caractérisent la partition. En revanche, les passages les plus délicats, tels que le mystérieux passage avec sourdines de l'ouverture, et la céleste symphonie de l'entrée d'Euryanthe, ont été rendus avec une pureté et une précision incomparables. Mais l'allegro de l'ouverture et la pompeuse introduction du chœur des dames et des chevaliers, avec son menuet imposant, et surtout le finale du second acte, ce chef-d'œuvre de Weber, ont été joués sans ampleur et sans énergie. Quant à l'ensemble de l'ouvrage, malgré la faiblesse et le décousu du libretto, je demeure convaincu que c'est la production de Weber la plus impérissable, non moins par son mérite musical, que comme une œuvre éminemment empreinte de la passion humaine. J'avais si souvent entendu parler du caractère obscur et abstrait de cette musique, que je crains en quelque sorte d'être taxé de présomption en déclarant que je l'ai comprise à la première audition avec une extrême facilité et sans le moindre effort pénible d'attention. J'ai été aussi fasciné à mon tour par cette mélodie abrupte et si pénétrante, qui assigne à Weber un rang tout-à-fait à part, et j'ai admiré surtout cette abondance toujours nouvelle de sentiments et de pensées qui empêchait évidemment l'auteur de se plier aux formes du rhythme ordinaire. L'oreille qui exige le retour prévu de la cadence ou de la ritournelle favorite, après un nombre exactement calculé de notes et de mesures, avec lui sera déroutée et dépaysée; mais l'esprit capable de se livrer aux émotions vierges d'un enthousiasme magique, tombera sous le charme séduisant de ce drame fantastique, sans rencontrer d'autre obstacle que quelques détails prosaïques dont l'auteur des paroles est seul responsable, mais dont il faut absoudre absolument le génie du musicien. On pourrait, il est vrai, désirer dans la partition une ou deux suppressions, celle, par exemple, de l'adagio chanté par Euryanthe au troisième acte; mais peut-être encore était-ce le seul moyen d'exprimer l'affreux désespoir qui caractérise la situation, afin de faire éclater davantage, par le contraste, les radieux transports de joie qu'éprouve l'héroïne en acquérant la certitude que son innocence et la vérité vont être dévoilées.

Cet air merveilleux, qui peut être regardé comme le morceau d'opéra où le musicien a traduit avec le plus de bonheur et de vérité l'émotion supposée du personnage, m'amène naturellement à vous parler de madame Schrœder-Devrient, chargée du rôle d'Euryanthe. Sa voix m'a paru plus belle encore qu'à Londres, et j'ai retrouvé dans son jeu ce pathétique naturel et cette énergie passionnée qui la mettent sans contredit, après madame Pasta, au premier rang des actrices lyriques. Elle était fort bien secondée par le premier ténor, M. Tichatscheck, le meilleur chanteur que j'ai entendu en Allemagne. Il jouit à la fois d'un physique très avantageux, d'un organe vibrant et sonore, et d'une méthode irréprochable.

C'est une chose merveilleuse que l'accord intime de l'expression musicale, les rôles d'Eglantine et de Lysiart, les mauvais génies de la pièce, avec leur caractère dramatique, et ces rôles sont remplis d'une manière satisfaisante par mademoiselle Wüst et M. Waechter. Les chœurs m'ont paru chanter avec moins de fini que ceux de Berlin, mais je n'ai point entendu à Berlin exécuter de musique aussi difficile.

Comme si la circonstance se fût présentée à point nommé pour me faire mieux apprécier l'originalité du génie de Weber, j'eus, quelques jours après, l'occasion d'entendre à Leipsick, dans un concert de souscription, un ouvrage allemand moderne, bien que son auteur soit Français. C'était l'ouverture, le deuxième acte et le dernier finale de la *Bataille d'Arminius*, de M. Chelard, opéra en cinq actes, qui a provoqué ici beaucoup d'admirations, et qu'on prétend mettre au rang des œuvres les plus remarquables de l'époque. Nous devons du reste, nous autres Anglais, tant d'obligations à M. Chelard pour nous avoir appris à bien conduire un orchestre de théâtre, et quels résultats admirables on pouvait obtenir d'une direction intelligente appliquée aux éléments les plus vulgaires, tels que ceux de la troupe lyrique qu'il régissait à Londres, que je regrette infiniment de ne pouvoir solliciter la reconnaissance de mes compatriotes en faveur de son dernier et de son plus important ouvrage. Sans doute que la mise en scène et l'attrait de la représentation doivent relever l'effet de sa partition; mais cela ne saurait lui communiquer le don de la mélodie, ni empêcher que l'auditeur ne songe en l'écoutant aux efforts ridicules d'un nain qui se hausserait sur la pointe des pieds et battrait l'air de ses longs bras pour singer les mouvements dégagés et les poses altières d'un géant.

Le sujet du second acte est une scène d'apparition entre le héros et les ombres de ses ancêtres qui l'engagent à délivrer son pays et le leur de la domination romaine. Pour imprimer un caractère ossianique, aérien, à cette scène de fantômes (j'imagine qu'à la scène ils apparaissent portés sur des nuages), le compositeur a fait usage de tous les instruments à vent, tels que fifres, flageolets et sifflets, d'une façon si enfantine qu'il est impossible en vérité de garder son sérieux. Et puis, tandis qu'entre ces ombres magiques s'allume le feu de l'enthousiasme à l'espoir des prouesses de leurs descendants, l'orchestre exprime leurs transports par un mouvement accéléré d'une couleur tellement cosaque, qu'on se figure un peloton de demoiselles munies de bottes rouges et d'éperons retentissants qui feraient irruption au beau milieu d'un ballet pour y exécuter une mazurka. Il y a un autre chœur beaucoup moins bruyant et d'un effet bien plus sûr; mais son motif appartient à Haydn et non pas à Chelard. Enfin j'ai noté une chanson guerrière qui ressemble beaucoup et n'est guère supérieure au *Guerra! Guerra!* vulgaire et mou de *la Norma*, de Bellini, à cela près que la partie du héros, dépourvue de caractère et de mélodie, est constamment étouffée par un accompagnement surchargé et plein de pesanteur. Ce rôle était chanté par M. Poegner, qui appartient à la troupe de Leipsick, dans ce style lourd et commun de basse-taille si à la mode en Allemagne, et qui consiste en un mélange indéfinissable de bâillements et de gémissements, — dont se sont préservés pourtant Pellegrini à Munich, et M. Poeck à Brunswick, — défaut d'organisation musicale que je crois aussi inhérente aux nationaux que le parapluie rouge qui se promène sur toutes les routes, et la bague à cachet massif qu'on rencontre assise à toutes les tables d'hôte de cette bonne Allemagne.

Pour clore le cours de mes observations succinctes de dilettante dans le nord de l'Allemagne, je dois consigner ici une différence essentielle et significative entre ce pays et l'Angleterre au sujet des divers genres de musique. J'ai déjà signalé le peu de garanties offertes à l'avenir par les compositeurs allemands, ainsi que la médiocrité individuelle des chanteurs, surprise à laquelle ne m'avaient pas préparé les jugements favorables portés en Angleterre sur leur compte. J'ai dit aussi comment la bonne direction et l'habile exploitation des scènes lyriques remédiaient en partie à ces défauts; enfin j'ai rendu justice à la composition des orchestres et à l'excellence des instrumentistes qui naissent à profusion sur ce sol musical, si fécond sous ce rapport que nos bons cokneys de Londres, s'ils étaient mis au régime musical des Wauxhalls et des jardins publics de l'Allemagne, ne pourraient certes pas digérer tant de roulades et de grincements d'archet, quelle que fût l'exquise saveur du café, de la bière ou des glaces qui les accompagnent. Il est vrai

que j'oublie l'essentiel et le meilleur des arguments pour John Bull, à savoir le bon marché du plaisir. Car on ne paie que 20 grosschen (2 schillings et une fraction) pour une stalle fermée à l'Opéra de Berlin, de Dresde et de Brunswick, où nul amateur sérieux de jouissances musicales ne regrettera jamais à coup sûr le parterre de l'Opéra de Londres, sans compter l'extrême différence de la commodité matérielle; et l'entrée aux concerts de souscription de Leipsick, l'une des sociétés de musique instrumentale les plus parfaites de l'Europe, coûte moins encore. Et je n'ai pas besoin de faire remarquer combien la dissemblance de ce tarif avec celui des théâtres anglais est hors de proportion avec les prix comparés du logement et de la nourriture dans les deux pays.

Mais il y a quelque chose de mieux que l'abondance des matériaux pour justifier la fécondité et la popularité de la musique instrumentale en Allemagne. J'ai recueilli partout la preuve, notamment à Berlin, que la passion de la musique est ici un instinct national, et non pas une affaire de mode; aussi la retrouve-t-on portée au plus haut degré chez les exécutants les plus médiocres aussi bien que chez les artistes de premier ordre. Le cymbalier supplémentaire, admis, au grand scandale des classiques, pour aider à l'exécution de l'opéra de M*** ou du maestro ***, à qui il faut un renfort d'instruments babyloniens et romantiques, cet honnête virtuose, dis-je, songe avant tout à faire sa partie le mieux possible, et pour lui la question du salaire ne vient qu'en seconde ligne. Combien de nos artistes célèbres qui renversent l'ordre de ces deux propositions!

J'avoue que les Anglais ont déjà fait beaucoup de progrès par la modification de leur goût en matière de musique; mais jusqu'à ce que le sentiment poétique et absolu de l'art lui-même ait pénétré dans les masses, il nous reste bien du chemin à faire pour rivaliser avec cette perfection instrumentale qui est le trait distinctif de l'Allemagne du nord, et qui m'y a procuré de si vives et de si nombreuses jouissances.

Biographies.

GEORGES-FRÉDÉRIC HANDEL (1).

(Premier article.)

Cet illustre compositeur allemand a passé la plus grande partie de sa vie chez les Anglais, qui l'ont en quelque sorte adopté et se sont approprié la gloire de ses travaux. Les biographes allemands écrivent son nom *Hœndel*; c'est l'orthographe adoptée par Mattheson, à qui l'on doit une notice sur ce grand musicien; mais les nombreuses signatures placées dans les partitions originales de Handel sont semblables au nom que je donne ici.

Fils d'un chirurgien de Halle, ville de la Saxe, Handel naquit en cette ville le 24 février 1684. Dès son enfance il eut un goût si passionné pour la musique, que son père, qui le destinait à la jurisprudence, bannit de chez lui tout instrument de musique, et ne négligea rien pour éteindre ce penchant. Cependant, poussé par un instinct irrésistible, le jeune Handel, aidé d'un domestique, parvint à placer une petite épinette dans une chambre haute, et, quoiqu'il ne connût pas une note de musique, parvint à jouer de cet instrument par ses études persévérantes pendant la nuit, tandis que sa famille se livrait au repos. Il n'avait pas atteint sa huitième année lorsqu'il accompagna son père à la cour du duc de Saxe Weissenfels, où il avait un frère consanguin, valet de chambre du prince. La liberté qu'on lui avait laissée de se promener dans le palais lui faisait trouver des clavecins dans diverses pièces des appartements; rarement il résistait à la tentation d'en jouer lorsqu'il était sans témoins; mais un matin, le service de la chapelle étant commencé, il alla se placer à l'orgue et le fit résonner. Bien des fautes se faisaient remarquer dans ce qu'il y jouait, mais au milieu de ces irrégularités, on distinguait une certaine originalité et un goût d'harmonie peu commun. Le duc envoya son valet de chambre pour s'informer de ce qui se passait, et celui-ci vint l'en instruire, en ajoutant que le jeune improvisateur était son frère. Saisi d'étonnement, le duc fit venir près de lui Handel et son père, et insista pour qu'on renonçât à faire de cet enfant un docteur en droit, et pour qu'on développât ses heureuses dispositions par une bonne éducation musicale.

De retour à Halle, Handel fut en effet confié aux soins de Zachau, excellent organiste, digne de servir de guide à ce beau génie dans ses premiers pas. Après lui avoir enseigné les éléments de la musique, Zachau mit entre les mains de son élève les œuvres des organistes les plus célèbres de l'Allemagne. Ce temps d'étude, qui dura deux ans, fut aussi employé par Handel à écrire des fugues et des contre-points conditionnels, genre de musique alors en vogue. Pendant ce temps, il apprenait aussi le latin, et, bien qu'il n'eût étudié avec soin que la musique, il savait assez bien cette langue, même dans sa vieillesse. Dès l'âge de dix ans il composait des motets qui furent chantés à l'église principale de Halle. Pendant trois ans il en écrivit un chaque semaine.

Lorsqu'il eut atteint sa treizième année, des amis firent remarquer à son père que Halle n'offrait point de ressources suffisantes pour développer le talent du jeune artiste : il consentit à l'envoyer à Berlin. Arrivé dans cette ville en 1698, Handel y trouva l'Opéra sous la direction de Bononcini et d'Attilio Ariosti. Le premier, bon musicien, mais plein d'insolence et de vanité, accueillit mal l'enfant extraordinaire lorsqu'il lui fut présenté; mais Ariosti, dont les manières étaient bienveillantes et douces, lui donna des témoignages d'intérêt, et prit plaisir à l'entendre sur le clavecin. Handel ne fut pas long-temps à Berlin sans être remarqué par le roi, qui, charmé de son talent précoce, offrit de faire les frais d'un voyage en Italie pour le perfectionner; mais, par des motifs qui ne sont pas connus, cette offre ne fut point acceptée, et Handel retourna à Halle. Peu de temps après, il perdit son père; rien ne le retenant plus alors dans le lieu de sa naissance, il s'en éloigna de nouveau et se rendit à Hambourg, où était à cette époque le meilleur ou plutôt le seul bon Opéra allemand. Ce fut pendant l'été de l'année 1705 qu'il y arriva. Nous sommes redevables à Mattheson de renseignements sur ces premiers temps de la carrière d'artiste où Handel entrait alors. D'abord il joua la partie de second violon à l'orchestre de l'Opéra, et personne ne prit garde à lui. Reinhart Keiser était alors le soutien de ce théâtre, par le génie qui brillait dans ses compositions; mais cet illustre artiste s'était malheureusement associé pour l'exploitation du théâtre à un Anglais nommé *Drusike*, dont les folles dépenses ruinèrent l'entreprise, et Keiser fut obligé de se cacher quelque temps pour se soustraire aux poursuites de ses créanciers. Il fallut le remplacer dans l'orchestre comme directeur au clavecin : ce fut Handel qui prit cette place; il la remplit avec une rare habileté, au grand étonnement des autres musiciens, qui le croyaient un idiot dépourvu de talent. A cette époque, dit Mattheson (*Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 95), il composait des airs très longs et des cantates interminables (*unendliche*

(1) Extrait de la *Biographie universelle des musiciens* par Fétis.

Cantaten) qui ne brillaient point par le goût, et dans lesquelles il y avait même des fautes contre l'harmonie; mais bientôt les beaux opéras de Keiser lui firent prendre une meilleure direction dans ses travaux.

Comme organiste, Handel était dès lors au rang des plus remarquables. Mattheson dit qu'on désirait dans son jeu plus de mélodie, mais que ses fugues étaient admirables. Le sentiment mélodique, qui paraît avoir été faible dans ses premières productions, s'est ensuite développé, et domine jusque dans les morceaux les plus sévèrement travaillés de ses beaux ouvrages. Au mois d'août 1705, il fut invité à se rendre à Lubeck avec Mattheson, afin d'y concourir pour le remplacement du célèbre organiste Buxtehude, qui, devenu vieux, voulait prendre sa retraite. Handel fut jugé digne de succéder à ce grand artiste; mais celui-ci ne voulant se démettre de sa place qu'en faveur de l'artiste qui épouserait sa fille, ni lui ni Mattheson ne voulurent souscrire à cette condition; ils revinrent tous deux à Hambourg, après avoir été traités avec honneur par le magistrat de Lubeck.

L'amitié qui unissait Handel et Mattheson ne se démentit pas jusqu'à la fin de 1704; mais le 5 décembre de cette année, pendant une représentation de *Cléopâtre*, troisième opéra de ce dernier, Handel était au clavecin, lorsque Mattheson, qui jouait lui-même le rôle d'Antoine dans son ouvrage, n'ayant plus à paraître dans le dernier acte, voulut revenir à l'orchestre et prendre la place de directeur, conformément à l'usage de l'Italie, où le maître est au clavecin pendant la représentation de son opéra : ce fut l'occasion d'une violente discussion; car Handel considéra comme un affront pour lui la prétention de son ami, et ne voulut point s'éloigner de son clavier. Furieux, Mattheson l'entraîna hors du théâtre après que la représentation eut été terminée. A peine arrivés dans la rue, tous deux mirent l'épée à la main, et là, entourés des spectateurs et des artistes qui les avaient suivis, ils se battirent avec acharnement. C'en était fait vraisemblablement de la vie de Handel si l'épée de Mattheson n'eût rencontré sur sa poitrine un large bouton de métal, contre lequel elle se brisa. Par les bons offices d'un conseiller de la ville de Hambourg, cette affaire n'eut pas de suite, et les jeunes artistes furent réconciliés. Le 30 décembre, dit Mattheson (*loc. cit.*), j'eus l'honneur d'avoir Handel pour hôte, et le même soir nous assistâmes à la répétion de son opéra *Almira*, après quoi nous fûmes meilleurs amis que jamais.

Handel avait un grand nombre d'élèves à Hambourg, ce qui ne l'empêchait pas d'écrire beaucoup de musique pour les instruments, l'église et le théâtre. Le 8 janvier 1705, la première représentation de son opéra intitulé *Almira* fut donnée avec succès; mais déjà un autre ouvrage (*Néron*) était prêt : il fut joué le 25 février de la même année, c'est-à-dire environ six semaines après le premier. Il ne fut pas moins bien accueilli que l'autre. Après cet opéra, une lacune se fait remarquer dans l'activité productive de Handel; car ses autres opéras allemands qu'il donna à Hambourg ne furent représentés qu'en 1708. Mais j'ai trouvé l'explication de ce silence de sa muse dans la partition d'un *Laudate* de la main de Handel, et daté de Rome, le 8 juillet 1707. Un voyage en Italie a donc précédé cette date. Ce premier voyage a été ignoré de tous les biographes; Matheson même, qui vécut dans l'intimité de Handel, n'en parle pas; mais la date de l'ouvrage qui vient d'être cité et la signature de l'auteur ne laissent pas de doute à cet égard. *La Résurrection*, oratorio italien du même auteur, porte la date du 11 avril 1708, et fut écrite à Rome; Handel n'avait donc point quitté l'Italie depuis le mois de juillet précédent, et ce n'est qu'au retour de son voyage qu'il composa *Florinda* et *Daphné*, opéras allemands que Mattheson considérait comme inférieurs à l'*Almira*. Hawkins et ses copistes se trompent sur toutes les dates des premiers travaux de Handel; ils n'ont point connu les documents fournis par Mattheson dans ses deux notices.

Au commencement de l'année 1709, Handel partit de Hambourg pour aller à Florence composer *Rodrigo*, son premier opéra italien, à la demande du prince de Toscane, frère du grand-duc Jean-Gaston de Médicis. L'ouvrage fut exécuté à la cour, et le prince fit à l'auteur un cadeau de cent sequins et d'un service de porcelaine. La grande-duchesse Vittoria chanta le rôle principal de cet opéra. On dit que cette princesse conçut pour Handel une passion violente qui les aurait perdus tous deux, si l'artiste l'eût partagée. Dans la même année, Handel se rendit à Venise pour y faire représenter son *Agrippina*, opéra dont le succès eut tant d'éclat, qu'on le joua vingt-sept fois de suite, ce qui était fort rare à cette époque. De Venise, il alla à Rome où il écrivit une cantate intitulée *Il trionfo del tempo*. L'ouverture de cet ouvrage a donné lieu à une anecdote rapportée par Mattheson, où l'on voit un des traits de cette violence brutale qui malheureusement se reproduisirent souvent dans la vie de Handel. Corelli exécutait ce morceau devant lui; furieux de ce que le célèbre violoniste ne lui donnait pas l'expression convenable, Handel lui arracha l'instrument des mains, et exécuta sa musique comme il voulait qu'on le fît. Corelli, avec sa douceur ordinaire, lui dit sans s'émouvoir : *Ma, caro Sassone, questa musica è nello stilo franceso, di ch' io non m'intendo* (Mais, mon cher Saxon, cette musique est dans le style français, auquel je n'entends rien).

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(*La suite à un prochain numéro.*)

MADAME POLMARTIN.

Les séances particulières ne sont pas du domaine de la publicité; cependant lorsqu'il s'agit d'un artiste que sa supériorité place au premier rang, dont le nom, après deux apparitions, serait aussi répandu que celui de Thalberg, etc., mais qui préfère la sympathie d'un cercle intime choisi parmi ceux qui aiment dans la musique ce qu'elle a de plus beau, de plus noble, l'inspiration spontanée, l'expression pure, sentie, poétique des œuvres classiques; lorsqu'il s'agit, dis-je, d'un tel artiste, il faut proclamer son nom aussi haut que s'il avait paru dans une salle de concert, devant 2,000 personnes.

Cette réflexion nous est suggérée par madame Polmarin qui avait convoqué chez elle, dimanche dernier, plusieurs amis de la bonne musique, pour leur donner une fête dont ils garderont long-temps le souvenir.

Madame Polmartin a fait entendre une charmante sonate pour piano et violon, de Ries, qu'elle a jouée avec M. Morena, et le quintetto de Beethoven en *mi* bémol.

J'ai été maintes fois électrisé par l'inspiration foudroyante de Liszt, ravi de la finesse nerveuse, de l'expression toute poétique de Chopin, étonné de la puissance de Thalberg; j'ai souvent admiré la grâce coquette et la vivacité spirituelle du jeu de madame Pleyel; Clara Wieck m'a souvent plongé dans des rêveries tout allemandes; mais jamais pianiste ne m'a fait comprendre avec plus de naturel, par l'organe de la musique, le bonheur d'une âme candide qui ne connaît ni les angoisses de la passion, ni les irritations fiévreuses, ni les agaçantes coquetteries, ni les douleurs d'une rêverie non satisfaite, qui ne sait que ce grand et vrai bonheur qu'éprouve l'homme content de la vie à communiquer des sensations douces à ceux qui l'entourent; jamais

je n'ai vu une femme artiste qui méritât mieux ce nom que madame Polmartin ; c'est qu'elle est toute grâce, toute poésie, cette femme heureuse et fière de son sexe, notre maître à tous quand il a pour sceptre la candeur ; c'est qu'elle ne joue pas du piano pour faire admirer la vélocité de ses doigts, la mobilité de ses traits, la netteté de son exécution, ni la vigueur des sons, ni la grâce de ses fioritures. — Elle possède tout cela, elle le fait valoir, mais comme une belle et noble femme fait valoir ses beaux cheveux, sa taille élégante, son pied mignon, sa main blanche, ses oreilles fines, et toutes ces beautés de détail dont l'ensemble compose un chefs d'œuvre, et qui sont dominées par l'esprit poétique et candide qui seul suffirait à la rendre belle.

Madame Polmartin, au piano, ne sourit pas, ne lève pas les yeux vers le ciel, ne fait aucune contorsion ; non, elle est là comme une mère qui caresse sa fille, dans laquelle se reflètent ses propres sensations, sa fille qui la rend heureuse parce qu'elle la comprend, parce qu'elle l'aime ; c'est qu'en effet le piano aime bien madame Polmartin ; il lui obéit sans esclavage ; il se prête à toutes ses idées, à toute sa grâce ; il fait plus, il oublie ce qu'il est d'ordinaire ; il devient poétique, chanteur, et il nous ravit par elle. Dois-je ajouter maintenant que tous les morceaux qu'elle a joués, elle les a empreints du caractère qui leur est propre, qu'elle a dit en outre la grande fantaisie sur *Moïse*, par Thalberg, avec une admirable perfection ?

Disons que les artistes qui ont concouru à cette séance se sont montrés dignes du beau talent qu'ils s'étaient chargés de faire ressortir.

Cette matinée nous a laissé un désir, celui d'en avoir bientôt une autre. Que madame Polmartin se hâte de remplir le vœu de tous ceux qu'elle avait réunis chez elle dimanche, et dont je suis heureux de me rendre ici l'organe.

Henri PANOFKA.

LE BOURGMESTRE D'AMSTERDAM

ET LE DIMANCHE.

Au milieu du succès étourdissant de cette musique à la mode qu'il est trop souvent forcé de faire, Doehler n'a pas perdu de vue la belle et bonne musique classique, la véritable musique de chambre qui renferme tous les éléments des compositions les plus grandes. Or, il vient à cet effet de s'associer avec Cellier, violoniste, et le violoncelliste Georges Hainl. Tous les arrangements sont convenus et terminés. Les trois virtuoses parcourront toute la Hollande, donnant des trios, puis amusant dans les intervalles le beau monde par des duos élégants ou des variations à casse-cous stupéfiants. On commence par Amsterdam. Les concerts qu'on y donne avec tous les ingrédients ordinaires sont productifs ; mais il faut enfin faire quelque chose pour la musique classique, et l'on organise trois matinées de dimanche, matinées particulières où l'on n'exécutera que des trios de Beethoven, Schubert, Hummel, Mayseder, etc., etc. Les amateurs, qui sont nombreux à Amsterdam, même dans le monde fashionable, souscrivent en foule ; mais voici venir le bourgmestre qui défend à Doehler et à ses compagnons d'ouvrir à moitié la porte d'un salon pour y faire entendre de la musique le dimanche, *parce qu'on doit ce jour-là aller à l'église, et non pas entendre de la musique.* En vain lui représente-t-on qu'il s'agit de réunions particulières ; ce puritain municipal du XIXe siècle, aussi rigide, aussi bigot qu'un bourgmestre moyen âge, répond de manière à ce qu'on tienne pour bien entendu que le dimanche, à une heure de l'après-midi, à Amsterdam, on n'est pas maître, en fermant sa porte, sauf à l'ouvrir un peu pour un reichsthaler, de faire de la musique, même de la musique appelée sérieuse.

THÉATRE-DES-ARTS, A ROUEN.

LES CATALANS.

GRAND OPÉRA EN 2 ACTES.

Paroles de M. BURAT DE GURGY ; musique de M. ELWART.

(*Première représentation.*)

Voici un opéra dont nous avons toute la primeur. C'est un opéra qui, ayant éprouvé quelque difficulté à se produire sur les théâtres de la capitale, est venu demander l'hospitalité à notre bonne ville de Rouen ; qu'il soit le bienvenu. Nous ne croyons pas à la générosité dans les choses qui sont du domaine de la gloire ; nous sommes convaincus que M. Elwart ne nous eût pas bénévolement gratifiés des prémices de son talent, s'il avait trouvé du zèle et du bon vouloir chez les directeurs des théâtres de Paris ; mais lorsque nous comparons sa composition à tant d'autres prétendues créations qui nous reviennent après avoir acquis droit de cité dans la capitale, nous ne pouvons véritablement attribuer qu'à un esprit de coterie et de cabale l'espèce d'ostracisme qui nous a valu d'être les premiers juges des *Catalans.*

Le libretto n'est pas précisément un chef-d'œuvre. Quelques familles de pêcheurs catalans ont fondé, sur les bords de la Méditerranée et tout près de Marseille, un village auquel leur nom est resté. Les seigneurs des environs obsèdent de leurs poursuites amoureuses les jeunes Catalanes. De là haine et conspiration des Catalans contre la race étrangère qui les entoure.

Andréa, l'un des principaux de la petite colonie, a une jolie fille, Paquita, qui est promise à Beppo, le Catalan, l'ami secourable de la famille : mais Paquita aime éperdument Marcel, jeune pêcheur marseillais.

Le jour même de la noce arrêté entre Paquita et Beppo, Marcel est surpris dans la cabane contant fleurette à Paquita. Grand déchaînement de fureur contre l'intrus, qui est ignominieusement chassé.

A peine Marcel est-il éloigné, que des gardes entourent la cabane, s'emparent de toute la famille et la conduisent au palais du gouverneur de Marseille. Marcel n'est autre que le gouverneur lui-même. Il ne s'était proposé d'abord de ne faire de Paquita que sa maîtresse ; mais il est tellement touché des vertus de la jeune fille, de celles de son père et de son fiancé, que le remords pénètre dans son cœur, qu'il renonce à ses honteux projets, comble de biens toute la famille, et ordonne à Paquita d'épouser Beppo, ce qui n'a pas l'air de plaire beaucoup à la petite, fort peu amoureuse de Beppo, mais ce qui met un terme aux deux actes de M. de Gurgy.

Ce libretto est, dans son ensemble, un ressouvenir de quelques scènes de *Masaniello.* Il manque essentiellement de nouveauté ; la donnée en est obscure et embarrassée, et il ne rachète pas par le style ces défauts. Mais il offre des situations musicales qui ont été en bien des points heureusement fécondées par le compositeur.

M. Elwart est un prix de Rome, et il est aujourd'hui professeur au Conservatoire. Il est connu par des travaux de critique remarquable, qui expliquent peut-être les tracasseries en manière de représailles qu'il a dû essuyer dans les

théâtres de la capitale, lorsqu'il a voulu passer de la critique à la composition. M. Elwart est, de plus, auteur de plusieurs œuvres en dehors de la scène, notamment d'une messe; mais la musique des *Catalans* est son début lyrique.

Ce début n'est pas un coup de maître, mais il est le fait d'un homme de talent, qui a beaucoup étudié son art, et qui a un bel avenir devant lui. Les défauts de cet opéra sont ceux d'un homme non inexpérimenté assurément, mais qui n'est pas encore assuré de la marche et de l'allure qui lui convient. Le dessin des mélodies est peu arrêté, manque généralement de développements, et l'orchestration en est lourde et un peu diffuse. Mais il y a de magnifiques parties, des passages largement et vigoureusement tracés, sur lesquels nous pourrons revenir avec plus de détails après une seconde audition. Nous citerons particulièrement le grand air de Paquita au premier acte, le duo entre Marcel et Paquita dans le même acte, la romance de Marcel au second acte, et surtout le grand air d'Andrea, dont l'andante est ravissant et la stretta nerveuse et entraînante.

Les applaudissements ont été rares au premier acte : le public s'observait; il ne voulait pas être pris pour dupe; mais, au second acte, il s'est livré, et l'air d'Andrea a été gratifié de trois salves d'applaudissements.

On a demandé à grands cris le nom des auteurs, puis les auteurs eux-mêmes et les acteurs. M. de Gurgy étant absent pour cause de maladie, M. Elwart seul a paru, conduisant par la main Wermelen, Boulard et madame Félix, qui ont si bien coopéré au succès de son œuvre.

Nous avons donc à constater un beau triomphe, tant pour les acteurs que pour l'auteur, triomphe qui, en ce qui concerne le dernier, n'a pas été, de la part de notre public, une affaire de pure courtoisie. On a écouté et jugé en conscience, et ce n'est certes pas toujours ainsi qu'on en use à Paris.

N'oublions pas de payer notre tribut d'éloges à M. Mézeray, le chef d'orchestre, pour l'habileté avec laquelle il a su monter l'ouvrage, en ce qui dépendait de l'orchestre et des chœurs.

(*Journal de Rouen.*)

Revue critique.

Variations de Convert **pour le piano, sur la Cavatine du *Pirate*, par Mademoiselle Clara Wieck.**

Voici une belle occasion, vraiment, pour le critique courtois et bien appris qui briguerait l'honneur d'enlever à la pointe de la plume la reconnaissance d'une jeune et brillante virtuose. Il débuterait sans doute par un argument *ad hominem*, ou plutôt *ad feminam*, dont la puissance passe pour irrésistible. Fort heureux de concilier cette fois et son penchant et la respectable vérité, il assortirait de son mieux les variétés infinies de la louange, en mélangerait avec adresse les nuances les plus délicates, et s'évertuerait à composer un ingénieux bouquet digne d'un talent qui est en possession de la faveur publique. A coup sûr, la mine est riche et féconde. Notre homme pourrait parler longtemps s'il lui prenait fantaisie d'analyser à la loupe ce jeu précis et énergique, cette exécution aussi chaleureuse que vivace, le grandiose de cette manière pleine de magnificence, enfin toutes les belles qualités que le vulgaire et les connaisseurs applaudissent à l'envi lorsque mademoiselle Clara Wieck occupe le piano. Nous dirions seulement au critique enthousiaste : A quoi bon vous battre les flancs pour répéter ce que chacun sait de mémoire? C'est prêcher après conversion; votre avis n'est pas autre que celui de tous; personne ne va contre.

Or, nous l'avouons avec ingénuité, c'est précisément ce consentement général, cet accord unanime, qui nous ferment la bouche, quand nous aurions bien bonne envie de faire aussi notre partie, toute modeste qu'elle soit, dans ce concert d'exclamations admiratives. Le reproche de banalité nous fait peur; nous ne nous trouvons pas la moindre inclination à imiter les moutons de Panurge. L'éloge, d'ailleurs, par le temps qui court, n'est plus qu'une vieille monnaie. La presse en a tant usé et abusé, que l'honnête critique se sent rougir jusqu'aux oreilles en puisant dans le répertoire ressassé des formules laudatives, frappées de discrédit en tout lieu. Et puis, après tout, il y a dans mademoiselle Clara Wieck deux personnes bien distinctes, le pianiste et le compositeur : c'est au compositeur seul que nous avons affaire. A dire vrai, ceci nous met beaucoup plus à l'aise. Nous ne rencontrons pas là au moins une célébrité si formidable, si justement défendue par l'opinion et par un long cortége d'œuvres à succès, qu'on n'en puisse approcher que le front baissé et sans l'oser regarder en face, comme on en use à l'égard des majestés d'Orient, et notamment d'*Il Bondo Cali* tant renommé dans les fastes de l'Opéra-Comique. Non; mademoiselle Clara Wieck n'en est pas encore à ce degré. Mais prenez-y garde; pour peu que la valeur de ses productions à venir continue à s'accroître en raison directe de l'élan ascensionnel que les précédentes ont pris jusqu'à ce jour, l'illustre virtuose aura bientôt le droit de ceindre sa tête d'une double couronne. Il est vrai qu'aux termes du code élégant cette redondance de parure pourrait bien n'être pas d'un goût irréprochable, et faillir aux errements du parfait coiffeur. Mais le laurier a ses priviléges d'exception; il coûte assez cher pour ne s'en pas faire faute lorsqu'on a su l'atteindre; et c'est le lieu de dire en parodiant le poëte :

Certe avec du laurier on ne peut gâter rien.

Au reste, mademoiselle Clara Wieck nous semble en passe d'en recueillir promptement une ample moisson. L'œuvre que nous avons sous les yeux mérite pour le moins une feuille des plus verdoyantes; car il y a preuve manifeste de talent, et mieux encore de talent en progrès. Ce n'est pas que l'auteur ait tenté d'innover, en ce qui regarde la coupe et la charpente de son morceau. La variation est immuable quant au fond, elle ne se modifie que par les accidents de la forme; bien des styles s'y sont usés : présentement c'est celui de Thalberg qu'elle paraît affecter de prédilection. Sans le copier servilement, comme cela est reçu parmi quelques pianistes d'un ordre subalterne, mademoiselle Clara Wieck s'est contentée de lui emprunter certains procédés qu'elle a eu l'art de rendre siens par une fusion intelligente des ressources de l'école antérieure. C'est de l'éclectisme pur; et nous approuvons fortement l'auteur d'avoir choisi entre les deux extrêmes une voie mixte et sûre, qui conduit presque infailliblement au succès, et, chose plus rare, à l'estime des connaisseurs.

Peut-être y a-t-il quelque témérité à prendre un thème si rebattu, si fatigué par les étreintes de tant de compositeurs. La cavatine du *Pirate* a fait et recommencé bien des fois le tour du monde pianistique, sans compter ses excursions sans nombre dans le domaine de tous les instruments-solo possibles. Il a fallu beaucoup d'adresse pour que l'auditeur ne songeât pas à se remettre en mémoire de tels antécédents. Nous le disons avec un plaisir réel : Mademoiselle Clara Wieck a su rajeunir par l'élégance des détails la vieillesse d'un cadre déjà souvent rempli. Dès le début, l'attention se sent ingénieusement fixée par une exposition d'un caractère dramatique; quelques phrases

énergiques en style de récitatif, distribuées dans la région grave, contrastent avec de brillants points d'orgue; le dialogue s'éteint, et fait place à une courte péroraison dont l'expression pathétique, d'abord croissante, s'affaiblit peu à peu dans un pianissimo ménagé pour donner plus de saillant à l'apparition du thème qui le suit.

Ce serait bien ici le lieu de relever certaine petite coquetterie scientifique qui perce à la reprise des deux périodes de la mélodie. Assurément nous estimons fort la science, mais à la condition qu'elle ne s'avise pas de nuire à l'effet. Or, l'espèce d'imitation à l'octave que l'auteur a poursuivie le plus exactement possible sous le chant de Bellini, fait naître quelques duretés qui ne sont pas sans tourmenter un peu les oreilles scrupuleuses. Pourtant, mieux vaut cent fois quelques recherches dans les formes de l'accompagnement que cette platitude si chère au commun des arrangeurs. Ce soin du détail nous paraît, du reste, une des qualités dominantes du style de mademoiselle Clara Wieck; il se montre à découvert dans chacune de ses variations. La première, écrite en triolets, et n'ayant rien d'excentrique, remplit en cela son devoir de première variation, qui est de ne pas épuiser tout d'un coup les grandes ressources et de préparer à de nouveaux effets. En vertu de cette gradation d'intérêt, le compositeur aurait dû peut-être reculer la seconde, travaillée sous l'inspiration du procédé moderne, qui consiste à découper le chant avec énergie et netteté au travers des brillantes volées de l'arpège. Cette variation, puissante d'effet, éclipse absolument celle qui entre en scène après elle. C'est encore l'histoire du pot de terre et du pot de fer. Nous osons croire que la progression eût été bien mieux observée en ne prodiguant pas tout d'abord des moyens aussi éclatants, à moins de leur opposer sur-le-champ un contraste sensible, tel que l'*adagio a capriccio*, placé à la suite de la variation mineure. La sonorité douce et veloutée du ton de *la* bémol, aussi bien que le choix d'un dessin affecté à la harpe et rendu *sotto voce* donne à cet épisode une sorte de couleur ossianique. Par instant surgissent du sein de cette harmonie vaporeuse des élans convulsifs, précipités, qui retombent et disparaissent dans un *smorzando* d'autant mieux imaginé, que le début impétueux de la quatrième et dernière variation produit un effet plus saisissant. Elle relève par sa touche énergique, par son allure fougueuse et passionnée, la molle indécision de sa devancière. Là, comme ailleurs, la difficulté n'est pas épargnée; la main de l'auteur l'écrit comme elle l'exécute, le plus naturellement du monde. Mais du moins cette difficulté n'a pas seulement pour but d'étonner, d'effrayer même; l'oreille y trouve son compte, et s'en accommode si bien, qu'elle oublie de chicaner le compositeur sur le début un peu vulgaire de la coda, qui du reste n'en est pas moins étincelante de légèreté et riche de conclusions aussi brillantes que vigoureuses.

En définitive, ces variations de concert ne mentent pas à leur titre; elles sont véritablement dignes d'être entendues et goûtées par un public dilettante. Sous ces notes que nous parcourons des yeux, il y a, nous le pressentons, bien des bravos cachés, bien des applaudissements en germe. Que mademoiselle Clara Wieck nous permette cependant de lui rappeler qu'un succès oblige nécessairement à de nouveaux efforts, à de nouveaux progrès. Semblable au feu sacré des antiques vestales, l'enthousiasme de la foule languit et s'éteint, si l'artiste ne jette une pâture incessante à ce foyer ardent qui dévore tant et si vite.

Maurice Bourges.

Nouvelles.

*** Nous aurions désiré ajouter foi à l'annonce de l'engagement de mademoiselle Pauline Garcia à l'Opéra, malheureusement c'est une gasconade; la charmante cantatrice et les directeurs de l'Opéra ont appris cette nouvelle par la feuille qui l'a débitée; il fait y ajouter foi comme au changement du diapason à l'Opéra, annoncé par la même feuille avec la même assurance.

*** L'Opéra donnera samedi, 8 février, son sixième bal masqué. Ces fêtes merveilleuses sont maintenant appréciées. L'empressement du public a dignement répondu aux efforts de la direction. Une foule immense s'y porte, et tel est l'attrait de ce magique spectacle, que vers la fin de chaque semaine, il ne reste plus une seule loge disponible. La direction prie donc MM. les abonnés de s'y prendre assez tôt pour qu'elle soit à même de leur conserver les places qu'ils désireraient garder.

*** M. Ole Bull donnera samedi prochain un grand concert au théâtre de la Renaissance, qui sera sans doute suivi de trois ou quatre autres concerts. Nous parlerons en détail du talent de cet artiste distingué, qui, dit-on, a beaucoup gagné depuis que nous l'avons entendu.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Dijon*, 31 *janvier*. — Correspondance particulière. — Le 10 de ce mois, notre jeune et habile violoniste Mercier s'est fait entendre dans un concert donné par lui, où il a recueilli les éloges justement mérités d'un auditoire choisi, mais trop peu nombreux. Dans sa fantaisie sur *Robin des Bois*, comme dans le second air varié de Robberechts, il a fait admirer la pureté, l'élégance, et surtout la profonde expression de son jeu. Non seulement il possède à un haut degré de perfection l'art de l'archet, mais il excelle particulièrement dans la manière de phraser et de rendre l'intonation de chaque auteur. C'est vraiment un artiste d'un mérite au-dessus de sa réputation. Le 18 a eu lieu le deuxième concert de la Société philharmonique. L'orchestre y a exécuté les ouvertures du *Proscrit*, des *Francs-Juges*, des *Deux Nuits*, et de *Léonore*, de Beethoven. Nous remarquons avec un sentiment pénible que ces œuvres ne sont pas goûtées comme elles devraient l'être d'après leur exécution. Mademoiselle Laurens, cantatrice de Besançon, et M. Mercier, chargés des solos, ont complété cette agréable séance. Je ne vous dirai rien de la subvention accordée au théâtre; vous en avez instruit vos lecteurs. Quant à l'arrivée du chevalier Vincenzo Maria Nardini, pianiste-compositeur et poëte-improvisateur en plusieurs langues, la maxime *ne insulte miseris* me défend d'en parler. Au surplus, il me répugne de médire, c'est pourquoi je préfère garder le silence.

*** *Strasbourg*. — La direction de notre théâtre, concédée pour trois ans à M. Roux, sera de nouveau vacante au mois d'avril prochain, à la fin de sa première année d'exploitation, par suite de la démission qu'il a offerte et qui a été acceptée par la ville. On assure que la future direction résidera dans l'orchestre, c'est-à-dire que quatre artistes musiciens, deux violons et les deux violoncelles, auraient réclamé le privilége, et qu'ils n'attendent plus que l'approbation ministérielle pour organiser la troupe de l'année prochaine. On vient de représenter pour la première fois *Lucie de Lammermoor*, l'une des rares nouveautés en fait d'opéra; aussi de longues, interminables et innombrables affiches nous appelaient à cette représentation. « Était-il possible, dit un journal de cette ville, de résister à un appel aussi riant, aussi pompeux? nous n'en avons pas eu la force. Donizetti, nous avons voulu entendre ton opéra; nous espérions avoir à chanter un triomphe, mais si tu avais assisté avec nous à cette représentation, tu serais mort de douleur. Si tu savais combien l'on t'a haché, coupé, rogné, dégradé! si tu avais entendu Cavé l'aîné, si tu avais entendu Ernest, tu te serais sauvé effrayé... anéanti. Les chœurs seuls ont un peu marché. » Ajoutons toutefois que madame Delahourde et M. Marquilli ont chanté d'une manière satisfaisante et mérité les applaudissements qu'ils ont reçus. Depuis cette première représentation (17 janvier), la direction n'a plus osé en hasarder une seconde. Voici en deux mots, dit la feuille que nous citons, la description de notre théâtre (sous la direction de M. Roux): « Terpsichore en deuil et versant des larmes d'un côté, et de l'autre nous voyons Morphée fier et resplendissant de gloire rouler dans son char de triomphe. »

*** *Avignon*, 26 *janvier*. — Lundi dernier, la quatrième représentation de *la Juive* avait attiré une chambrée presque complète. Un double attrait était offert aux spectateurs, car une dame amateur remplissait le rôle de Rachel.

*** *Nantes.* — On a entendu de nouveau et unanimement applaudi au Grand-Théâtre, dans un intermède musical, M. Blaes, clarinettiste belge, dont nous avons dit la réputation méritée et le beau talent. Ensuite le jeune Wagner, virtuose émérite de cinq ans et demi, qui a exécuté sur le piano deux morceaux avec un aplomb et une facilité fort au-dessus de son âge, a reçu en récompense force bonbons et encouragements. Enfin, M. Bizot, professeur de chant, a présenté au public une de ses jeunes élèves. Mademoiselle Marius Petipa était très émue, et son chant s'est naturellement beaucoup ressenti de cette disposition. La jeune élève était intéressante à plus d'un titre, et le public lui en a tenu bon compte. Mademoiselle Marius Petipa joint à une voix fort douce une physionomie charmante, qui contribuera grandement à ses succès si elle se destine à la scène.

*** *Marseille*, 31 *janvier.* — La première représentation de *Guido et Ginevra* avait attiré mercredi soir une foule empressée. Nous ne jugerons pas l'œuvre de l'auteur de *la Juive* sur cette seule audition. Toutefois, nous nous hâtons de dire que la direction a monté cet ouvrage avec un grand luxe de décors et de mise en scène. M. Damoreau, chargé du rôle écrasant de Guido, s'en est acquitté aussi bien qu'on pouvait l'espérer. Le rôle de Forte-Braccio fera honneur à M. Dubadie. Le personnage de Ginevra a été chanté par madame Minoret avec talent. Mademoiselle Lamy a assez bien dit celui de Ricciarda. L'orchestre a marché on ne peut mieux; il est rare de voir à une première représentation autant d'ensemble; c'est un succès dont nous félicitons son chef, M. Fournerat. Deux décors de M. Roche-Latilla ont été applaudis, et c'était justice. En somme, le succès a été complet, et cet ouvrage remarquable assure de bonnes recettes à l'administration.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Tournay*, 24 *janvier.* — *La Juive*, que l'on attendait depuis si long-temps, *la Juive* dont on croyait la représentation impossible sur notre théâtre, a cependant été jouée mardi dernier avec le plus grand succès. Nos principaux artistes se sont produits avec beaucoup de distinction dans les rôles importants de cet ouvrage. A l'issue de la pièce, notre directeur, mademoiselle Anaïs, MM. Reichestein, Lalande et Delcour ont été rappelés, et le public leur a témoigné sa satisfaction en les saluant d'une double salve de bravos.

*** *Bruxelles.*— La série des séances données chaque année par les élèves du Conservatoire royale de musique a été inaugurée pour cet hiver par une brillante matinée. On y a exécuté les ouvertures d'*Anacréon*, de Cherubini, et du *Songe d'une nuit d'été*, par M. Mendelsohn-Bartholdy. L'orchestre du Conservatoire, sous la direction de M. Fétis, a été parfait d'entraînement et de sagesse, d'exactitude et de soin. Nous avons entendu ailleurs des masses instrumentales plus considérables et plus puissantes; mais ce que nous n'avions pas encore rencontré porté au même degré, c'est l'unité de sentiment qui fait de chaque exécutant le rouage intelligent d'une vaste machine. Nous n'avons rien entendu de plus complet sous ce rapport qu'une symphonie de Beethoveen exécutée au Conservatoire de Bruxelles, et l'étonnement se joint au plaisir, lorsqu'on voit au milieu des rangs de cet excellent orchestre, une foule d'enfants à peine plus grands que leurs instruments. Mademoiselle Vanderperren a chanté avec une fort belle voix, mais avec la pâleur et la crainte d'une élève qui affronte pour la première fois le jugement d'un public de six cents personnes. Nous voudrions que l'air de *la Juive* : *Il va venir*, eût souvent au Théâtre-Royal une aussi bonne interprète. Mademoiselle Marin, cantatrice plus expérimentée, s'est tirée à son honneur d'une entreprise plus difficile en chantant un air des *Puritani*, écrit pour la voix si souple et si légère de mademoiselle Julie Grisi. Nous avons entendu d'excellents artistes au Théâtre de la Monnaie; la troupe actuelle en possède encore (pour peu de temps, hélas!) dont le talent est hors de doute; mais l'exécution d'un morceau d'ensemble, pareille à celle dont un quintetto de Mozart nous a offert dimanche dernier l'exemple, est inouïe ailleurs qu'aux exercices du Conservatoire. Les jours se suivent et ne se ressemblent pas. Ce proverbe populaire est souvent pour les artistes exécutants d'une application fondée. M. Solvay, dont le jeu est ordinairement sûr et correct, a trouvé au dernier concert les touches du piano rebelles sous sa main. Heureusement pour la gloire de l'école, M. Steveniers, mieux disposé, a joué avec une grande pureté un solo de violon dans lequel les difficultés ne sont pas épargnées.

*** *Vienne* (Autriche). — Quoique depuis l'été dernier notre petit théâtre de la Josephstadt nous ait donné avec beaucoup de succès *les Huguenots* de Meyerbeer, sous le titre des *Gibelins à Pise*, cependant le public désirait vivement entendre ce chef-d'œuvre sur le théâtre de la cour (Kaerntherthor-theater), seul endroit où cette grande partition pouvait être exécutée convenablement. Ce désir a été réalisé par la direction du théâtre impérial, et *les Huguenots* y ont obtenu un succès d'enthousiasme qui s'augmente encore à chaque représentation. Ce succès est dû tout autant à la belle musique de Meyerbeer qu'à l'admirable exécution de nos artistes. Les deux premières chanteuses de l'Allemagne, mademoiselle Hasselt (Valentine) et mademoiselle Lutzer (Marguerite), la célèbre basse-taille Staudigel (Marcel) et le jeune ténor Erl (Raoul) ont été les fidèles interprètes de notre grand compositeur. Malheureusement la censure a été tout aussi sévère pour le théâtre de la cour que pour le théâtre de Josephstadt, et ce n'est qu'avec le poëme entièrement changé, et sous le titre des *Gibelins* qu'on nous permet d'admirer la belle musique des *Huguenots*.

Le Directeur, A. SPECHT.

A VENDRE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES,

PAR SUITE DE LIQUIDATION DE SOCIÉTÉ,

EN L'ÉTUDE ET PAR LE MINISTÈRE DE Me FOULD,

notaire à Paris, rue St.-Marc-Feydeau, 24,

Le mercredi, 12 février 1840,

Heure de Midi :

LE FONDS DE MARCHAND DE MUSIQUE,

exploité à Paris, boulevard des Italiens, 10,

SOUS LA RAISON SOCIALE DE

SOCIÉTÉ POUR LA PUBLICATION DE MUSIQUE CLASSIQUE A BON MARCHÉ.

Ensemble 1° l'achalandage et la clientelle y attachés avec les objets mobiliers le garnissant et toutes les planches de musique en faisant partie; ces planches, au nombre 11,789, contiennent la collection complète des œuvres de Beethoven, Weber, Hummel, Moschelès, pour le piano; de la collection des quatuors et quintetti de Haydn, Mozart et Beethoven, de la Bibliothèque populaire du pianiste, de divers quadrilles de Tolbecque et Musard, des romances de Panseron, et des Méthodes pour tous les instruments;

2° De tous les exemplaires imprimés de ces ouvrages suivant inventaire dressé;

3° De la musique d'assortiment, choix de partitions et des meilleurs ouvrages pour tous les instruments, publiés par tous les éditeurs de Paris, pour une somme d'environ 30,000 francs, prix marqué;

4° Et le droit au bail des lieux où il est exploité.

Le bail a six ans à courir et n'expire que le 1er janvier 1846; il est fait moyennant un loyer annuel de 2,800 fr. Six mois ont été payés d'avance.

Mise à prix : 40,000 fr.

La moitié du prix sera payée comptant; on accordera des délais pour le paiement de l'autre moitié à l'adjudicataire qui fournira caution solvable ou garantie hypothécaire.

S'adresser audit Me FOULD, notaire, rue Saint-Marc-Feydeau, n° 24, dépositaire du procès-verbal d'enchères; Et sur les lieux, boulevard des Italiens, n° 10.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **GAZETTE MUSICALE** DE PARIS. N° 12.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
5 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 50	34 »	38 »

—

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 9 février 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :

1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. *Mœurs dramatiques*. Troisième lettre. — *Théâtre-Italien*. Représentation de mademoiselle Pauline Garcia; par A. SPECHT. — Concert de la *Gazette musicale*; par H. BLANCHARD. — Première soirée musicale de MM. Henri Herz et Géraldy; par FÉTIS père. — Revue critique; par H. BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les Abonnés recevront avec le présent numéro : ADÉLAIDE, de Beethoven, transcrite pour le piano par LISZT.

La table des matières de l'année 1839 de la Gazette musicale, dont s'occupe notre collaborateur, M. Anders, paraîtra à la fin du mois.

MŒURS DRAMATIQUES.

LETTRES D'UNE ACTRICE

SUR

L'INTÉRIEUR DES COULISSES ET LES FOYERS D'ACTEURS.

A MADAME LA DUCHESSE DE ***.

(Troisième lettre.)

— Suivez-moi, chère duchesse, dans ce salon décoré avec un goût exquis, et qu'on nomme le foyer du Théâtre-Français. Il scintille de mille bougies odorantes, parfumées, jetant une lumière douce et de bonne compagnie sur les habitués qui se rassemblent là de neuf heures du soir à minuit et font de ce lieu un séjour enchanté.

M. Védel et M. Samson entrent bras dessus bras dessous, causant avec ardeur et de bonne amitié sur l'éclat et la prospérité dont jouit le Théâtre-Français, prospérité qui est évidemment le résultat de leur confraternité administrative avec M. Buloz, commissaire royal. M. Duchâtel, qui offre quelquefois à dîner en son hôtel à mademoiselle Rachel et lui fait donner toutes sortes de livres, même des livres tournois sur la subvention, survient, va s'asseoir sur un des nombreux divans qui garnissent d'une manière si commode cet élégant foyer, et reçoit de nombreuses félicitations sur les encouragements qu'il accorde aux arts en général et particulièrement à l'art dramatique. Le ministre s'oublie comme il est oublié au milieu des causeries littéraires qui s'établissent en ce lieu, et du pêle-mêle artistique de cette république des lettres, dans laquelle il s'honore du titre de citoyen.

Tous les beaux jours de notre littérature dramatique sont évoqués dans ces brillantes soirées.

La société actuelle établit de froides et ennuyeuses classifications; elle veut des hommes spéciaux : c'est la mode, la manie du jour; mais nos hommes de lettres ne partagent point ce travers; ils sont poëtes, publicistes, orateurs, légistes, hommes d'épée, de plaisir et d'affaires tout à la fois, et ils se montrent tout cela au foyer du Théâtre-Français.

Mademoiselle Mars, qui réunit en elle Aspasie, Ninon de Lenclos, Staël et Contat, est entourée d'adorateurs de son talent, de sa grâce, de ses aperçus fins et profonds sur

son art. Assise près d'elle, à sa gauche, et lui tenant la main, madame Dorval dit aux partisans exclusifs de la nouvelle école dramatique les caractères, les passions, les situations qu'elle voudrait peindre au théâtre; et cela devient le sujet d'une controverse fort intéressante pour l'art entre ces deux grandes comédiennes, qui ne cessent point de se donner des preuves de la plus touchante amitié. — Mon Dieu, ma chère, que vous êtes donc pleine de grâce, de décence et de jeunesse dans *Mademoiselle de Belle-Isle!* — Et vous, chère amie, entraînante, dramatique au plus haut degré dans votre *Proscrit!* Savez-vous bien que je n'oserais plus rejouer *Clotilde* après tous les trésors de passion que vous avez jetés avec tant de profusion dans ce rôle? — Si vous n'étiez pas si bonne, je prendrais cela pour une ironie, pour une épigramme, après la supériorité que vous avez montrée dans ce personnage, après le parfum de bonne compagnie dont vous l'avez empreint. Je ne sais rien de plus touchant que votre monologue au quatrième acte. Quel mélange de bon ton et de violence! comme vous y brisiez le cœur de votre public! — Comme vous y êtes vous-même dramatique, passionnée, fougueuse! — Vous avez retiré Molière du tombeau que les littérateurs lui avaient élevé, de ce pauvre Molière dont la statue ne peut trouver une petite place dans sa ville natale pendant que l'Allemagne élève des monuments à Mozart et à Beethoven. — Et vous, chère Dorval, vous faites plus, vous empêchez d'entrer au tombeau qui l'attend et la réclame, la littérature dramatique moderne. Vous êtes si saisissante, si vraie! — Et vous, si fine, si élégante! — Si audacieusement créatrice! — Si purement traditionnelle! — Vous avez des inflexions jetées tellement inattendues, qui partent si bien du cœur, qu'on oublie l'art! — Et vous, à force d'art, vous embellissez, vous poétisez le naturel. — Il y a toute une péripétie dans une exclamation, dans un cri s'échappant de votre âme. — Le mot le plus simple dit par vous résonne doucement à l'oreille comme une délicieuse musique. — Reine du drame vous n'avez que de pâles copies et point d'héritière de votre talent si inspiré. — Reine de la comédie vous avez le bonheur d'avoir formé vous-même une héritière de votre talent si pur et si parfait.

— Mes chères, dit alors Georges Sand assez spirituellement, en interrompant ce dialogue, vous voguez sur une mer sans rivages, vous êtes embarquées dans une conversation sans fin si vous vous livrez ainsi réciproquement à l'analyse des perfections de votre talent dramatique. — Bravo! s'écrie l'un des *spirituels* auteurs des *Soirées de Neuilly;* je suis parfaitemeut de l'avis de madame Sand. Tu sauras, ma chère amie, que notre nouveau maître des requêtes, protecteur et chef de toutes les divisions qui règnent sur ou dans les beaux arts, est de l'avis de madame Dorval, de mademoiselle Mars, de M. Vedel, de M. Samson, du ministre présent ou futur, selon que cela peut servir ses petits intérêts.

Ne crois pas cependant, ma chère amie, que le théâtre soit le seul sujet des conversations dans ce *rout* d'hommes d'esprit, de génie, de femmes artistes et séduisantes.

Ici Victor Hugo, Casimir Delavigne, Alexandre Dumas entourent Népomucène Lemercier, et consultent humblement l'auteur hardi d'*Agamemnon* et de *Pinto* sur l'avenir de la littérature française. Plus loin Gustave Planche développe sa philosophie de l'art à une foule de comédiens parmi lesquels se distinguent, par la haute approbation qu'ils lui donnent, Perrier, Monrose, Samson, mesdemoiselles Plessy, Noblet, Dupont, etc.; Jules Janin, Sainte-Beuve, Alfred de Vigny, Balzac, se joignent à lui, et il faut bien que MM. les sociétaires et quelques vaudevillistes qui se trouvent là on ne sait trop pourquoi ni comment, reconnaissent les droits de la critique.

La conversation devient générale et animée; le trait spirituel et piquant, sans être méchant, y abonde. Ce lieu est le temple des arts; c'est un grand bureau d'esprit où préside la bienveillance, l'urbanité française; et la civilisation européenne est là à son apogée. Le bon vieux Alexandre Duval félicite M. Scribe sur la brillante et productive carrière qu'il parcourt, ou plutôt ils se congratulent réciproquement sur leurs succès passés, présents et futurs. Ancelot et Casimir Delavigne en font autant, ainsi que Meyerbeer et Rossini lorsqu'ils se trouvent à Paris, et que le hasard les réunit au foyer du Théâtre-Français. Enfin ce lieu résume tout l'esprit de l'hôtel Rambouillet, sous Louis XIV, celui des salons de mesdames de Tencin, Dudeffant, de Lespinasse, dans le dernier siècle, celui de madame de Staël sous le directoire, de madame Bonaparte sous le consulat, de madame de Genlis sous l'empire, de M. de Talleyrand sous la restauration, et de.... ma foi, je ne sais plus quelle société de ce temps-ci. Il est certain que Rothschild, et le marquis de Las Marismas avec toute leur fortune, que le roi lui-même ne pourraient donner des soirées semblables à celles-là. Non, il n'est pas en leur pouvoir de faire naître ce laisser-aller d'artistes, ce charme d'intimité où le génie peut rêver à son aise ou se manifester en éclairs inattendus, cette conversation riche, audacieuse, variée, qui donne aux artistes français une physionomie excentrique, tranchée et toute exceptionnelle en Europe.

Il n'y a qu'un petit inconvénient à tout ce que je viens de te dire là, ma chère Anaïs, c'est que je t'ai tracé un tableau de fantaisie, un chapitre qui figurerait parfaitement dans une histoire de la mystification, science très perfectionnée dans l'époque actuelle. Oui, ces soirées si brillantes, si poétiques, ces réunions délicieuses, enchanteresses et si possibles cependant, ne sont qu'une pure fiction.

Ah, bien oui! M. Samson donnant le bras à son directeur! M. Duchâtel causant familièrement avec eux! mademoiselle Mars tenant amicalement par la main madame Dorval! messieurs les sociétaires écoutant les conseils de la critique! c'est comme si l'on citait le bon goût musical de M. Duponchel ou d'un acteur quelconque du théâtre des Variétés, la prévoyance administrative, financière et dramatique du directeur de la Porte-Saint-Martin, la richesse du répertoire de l'Opéra-Comique, les progrès rapides du ténor-basso-soprano Marié depuis ses débuts; c'est comme si je te disais que les matinées et soirées musicales qui pleuvent de toutes parts en ce moment sur Paris, en font un séjour enchanté, que la fantaisie de Thalberg sur *Moïse*, essayée, jouée, rejouée et déjouée en ce moment par trois mille six cent soixante dix-sept pianistes, amateurs ou artistes, est quelque chose de fort amusant; c'est comme si je te disais enfin qu'on demande la *Parisienne* tous les soirs dans nos théâtres.

Ainsi donc, me diras-tu, ces controverses animées sur la littérature, sur l'art du comédien; ce foyer brillant d'un aspect si pittoresque, cette autre académie française, lieu où se retrouve le beau et bon langage, où se formule, se proscrit ou se ratifie le hardi néologisme; où point toute idée nouvelle, où s'émet librement toute pensée indépendante en politique, en littérature ou en beaux-arts, tout cela n'est qu'un rêve dont tu m'as bercée, un conte fantastique du genre d'Hoffmann que tu t'es plu à jeter à mon avide curiosité sur les personnes et les choses dramatiques? — Oui, ma chère amie. Pardonne-moi cette folie, ce caprice qu'au reste je vais réparer par une relation exacte de véridique historienne. Je t'ai dit ce que pourrait, ce que devrait être le foyer des acteurs du Théâtre-Français. Voici ce qu'il est en réalité et topographiquement. C'est une vaste pièce en forme de carré-long, garnie d'une boiserie semi-gothique,

et dans laquelle est pratiquée une cheminée aussi singulièrement placée que la porte, c'est-à-dire à l'un des angles de ce triste lieu. Je dis triste, par la manière pauvre dont il est éclairé et le ton magistral que chacun essaie d'y prendre. Il était autrefois décoré des portraits de quelques hommes intellectuels qui ont doté le Théâtre-Français de plusieurs chefs-d'œuvre, tels que les deux Corneille, Molière, Crébillon, Voltaire, Marivaux, etc., dûs aux pinceaux de Lebrun, de Largillère, de Rigaud et quelques autres grands peintres; maintenant on n'y voit plus qu'une collection de *croûtes* en peinture et en sculpture nous représentant les comédiens et comédiennes célèbres, et les bustes mêlés de Préville, du roi, de Louis XIV, de Larive, de Fleury, de Picard et de Talma, dont le chef est orné d'une couronne d'immortelles, qui se trouve souvent déplacée et va d'une tête à l'autre.

A certaine heure de la soirée, comme un muezzin du haut d'un minaret de mosquée invitant les fidèles à la prière; comme un watchman annonçant, à haute et intelligible voix, chaque heure de la nuit; comme un religieux du couvent de la Trappe disant tristement: Frère, il faut mourir! un garçon de théâtre fait retentir d'une voix lamentable les corridors des loges d'acteurs, — on appelle ainsi la petite pièce garnie des costumes et d'oripeaux dramatiques dans laquelle s'habille chaque artiste, — de cette phrase consacrée et sur laquelle il s'arrête longuement ainsi: Messieurs!!!!... la premièèèèère pièèèèce finit!... ou: Messieuuurs!... le troisièèèème acccccte qui commeeeence!...

C'est alors que la société qui se rassemble là est au grand complet. Elle se compose d'abord d'un noyau de vieux employés de ministères qui font cercle depuis la première révolution, et qui ne trouvent pas de plus grands chagrins dans la vie que celui de voir changer si souvent leur ministre, attendu que cela les oblige à faire un état de caisse pour chaque nouveau venu, chose à laquelle ils devraient être habitués cependant, ayant courbé le front et plié leurs facultés administratives sous tant de gouvernements. M. Viennet apportait à ces braves gens, avant qu'il ne fût pair de France et de Navarre, pour les consoler de tant de mutations, les restes de son éloquence tribunitienne qui faisait merveille sur eux. Il est cependant vrai de dire que M. Viennet n'est pas tout-à-fait aussi ridicule que nous l'ont fait les journaux, et qu'il se montrait parfois homme de concession aux idées généreuses et de liberté. Bien entendu que ce n'est point des libertés du théâtre qu'il s'agit ici. Oh! là-dessus M. Viennet s'est toujours montré inexorable et prêt à combattre l'anarchie. Si l'on essaie une critique sur Racine ou Voltaire, M. Viennet prend aussitôt cela pour une offense personnelle.

Si je ne m'étais interdit la politique, ma chère Anaïs, quel tableau animé je te ferais ici des prédications et conférences faites naguère dans le foyer par M. Viennet et Fulchiron, aidés de l'acteur Regnier, qui ne manque pas d'esprit, malgré le ridicule indélébile dont il s'est couvert par la protection qu'il a accordée à Molière! Quelques jeunes auteurs non joués, mais dont on se joue, viennent, de temps en temps, observer la dignité aristocratique de messieurs les sociétaires, croyant qu'elle s'humanisera en leur faveur; vain espoir! Si elle daigne sourire quelquefois, c'est aux plaisanteries ambigu-comiques de Beauvallet. Tout cela, tu le conçois, ne rend pas le foyer du Théâtre-Français amusant à l'excès. Tout y a l'apparence du calme et de la dignité. Messieurs les comédiens ordinaires du roi affectent de s'y dire bonjour et bonsoir et d'y saluer les quelques étrangers qui viennent là avec des airs de sénateurs. Les passions, les jalousies, les intrigues n'y sont pas moins actives que dans les autres théâtres; elles y sont seulement recouvertes d'un vernis de diplomatie; elles y parlent sur un ton de théâtre royal qui vous pénètrerait de respect s'il ne vous donnait plus souvent envie de rire. Messieurs les sociétaires soutiennent en ce lieu, exaltent le beau idéal de la tradition, disant à qui veut les entendre, ou plutôt se prouvant à eux-mêmes qu'ils sont les continuateurs de Monvel, de Talma, de Fleury, de Michot, etc., etc. Arguant toujours de Molière, de M. Racine et de M. de Voltaire, ils méprisent fort les auteurs dramatiques actuels, et méprisent encore plus fort tout journaliste, qui n'est rien moins, selon eux, que vénal, ignorant et de mauvaise foi. Aussi la critique peut exercer à ce sujet ses droits de la manière la plus large et la plus piquante pour ses lecteurs, car la plupart de ces hauts barons de théâtre se vantent de ne jamais lire les journaux. On ne doit donc pas craindre de troubler leur digestion ou leur sommeil en leur lançant force plaisanteries incisives qui fassent rire à leurs dépens: c'est ainsi seulement qu'ils peuvent être comiques.

Bien loin d'y venir converser avec madame Dorval, mademoiselle Mars ne met jamais le pied dans le foyer; mademoiselle Mante l'imite seulement en cela; mademoiselle Anaïs vient s'y chauffer un instant les pieds avant d'*entrer en scène;* mademoiselle Plessy y jette un coup d'œil en passant, en venant du cabinet de M. Vedel; mademoiselle Alexandrine Noblet n'y stationne point; et mademoiselle Rachel imite ces dames en cela seulement aussi. Mademoiselle Dupont est donc la seule qui se pose à poste fixe dans le foyer, surtout quand elle est vêtue en odalisque, costume asiatique pur sang de la rue Saint-Denis, pour figurer dans la cérémonie du *Bourgeois gentilhomme*. Les coulisses, où les hommes sont obligés d'être chapeau bas, bien qu'un suisse ne vous y oblige plus comme sous la restauration, les coulisses ne sont guère plus amusantes que le foyer. Près de la scène, à gauche du spectateur, est un autre petit foyer qui servait autrefois de loge à Talma pour y revêtir la toge antique. Là se fractionnent les artistes et les habitués; mais le directeur paraît fort peu dans tous ces lieux de réunion momentanée, car tu dois avoir entendu dire que, comme un autre Marino Faliero, ce doge que l'aristocratie vénitienne voulait réduire à zéro, M. Vedel a osé concevoir la pensée de lutter contre ceux qui l'ont investi du pouvoir souverain.

La place de directeur du Théâtre-Français est assez importante dans les arts pour que je te donne un précis rapide des précédents de M. Védel; mais comme ces détails nous mèneraient trop loin, remettons à ma prochaine lettre ce précis historique, ainsi que la relation du dîner donné à mademoiselle Rachel par M. le ministre de l'intérieur, manifestation littéraire, dramatique, et au moins aussi curieuse, si elle n'est pas plus intéressante, qu'un dîner électoral officiel.

En attendant la réalisation de cette promesse, croyez, ma belle dame et chère duchesse, au sincère attachement de votre toute dévouée,

JUNIE.

THÉATRE-ITALIEN.

REPRÉSENTATION AU BÉNÉFICE DE Mlle PAULINE GARCIA.

REPRISE DE TANCREDI. — CONCERT.

Mademoiselle Pauline Garcia recueille peu à peu l'héritage de sa sœur, et, comme il arrive souvent dans les successions, elle y trouve quelques biens qui étaient mieux faits pour elle, et qu'elle fait valoir mieux que ne le faisait le précédent possesseur. Dans ce nombre, nous ne placerons

pas cependant le rôle de Tancredi, dont madame Malibran comprenait admirablement l'exaltation chevaleresque. Autant elle était peu faite pour la résignation passive de la douce Desdemona, autant elle avait droit de faire flamboyer l'épée et les roulades indignées du chevalier normand. C'était là que toute la partie excentrique de sa manière était à sa place, et que les fantaisies de sa verve aventureuse paraissaient dans le caractère du héros. Au surplus, si mademoiselle Pauline Garcia fait encore quelques efforts pour s'approprier cette teinte de la couleur du personnage, elle peut revendiquer le mérite d'en mettre en lumière une autre nuance que sa sœur laissait plus dans l'ombre. Les élans naïfs de mademoiselle Pauline sont surtout ceux de la bonne foi chevaleresque, car le chevaleresque, tel que les romans, les romances, et même le dernier des chevaliers nous en ont fait l'idéal, comprenait une foule de qualités dans lesquelles on n'a qu'à prendre à volonté, et de ces qualités de fantaisie qui vont si bien à l'artiste. L'art n'est pas faux, mais il ne veut être vrai qu'à condition de choisir dans la vérité ce qu'il veut faire valoir, combiner, développer, parer et façonner, comme l'inspiration du beau le lui conseille; et c'est là une des causes de son inépuisable variété, parce que la vérité exprimée par l'art devra toujours reflêter la passion personnelle de l'artiste. C'est encore une raison du vif intérêt qu'il excite, c'est qu'on y recherche toujours et avant tout cette expression personnelle que chaque artiste donne à la vérité. L'homme ne peut manquer de rester homme au milieu même de ses plaisirs les plus nobles et les plus sublimes, et ce qui l'émeut, ce qui doit l'émouvoir à perpétuité, c'est une expression analogue de sa propre personnalité, reflet d'égoïsme embelli par l'artiste dont il goûte et juge l'œuvre. C'est là sans doute de la théorie qui paraîtra aux yeux de beaucoup de gens un peu ardue, un peu risquée à propos d'une simple représentation de *Tancredi*. Mais dites-moi où il sera permis de faire de la théorie, si ce n'est dans une publication consacrée à un grand art, à un art spécial, et à propos d'exemples qui peuvent si bien prouver ce qu'on avance. Je n'aime pas plus que personne les théories à vide; et je crois que ces théories-là ont fait plus d'ennemis aux arts dans la gent superficielle et vulgaire, qu'elles ne leur ont fait de partisans parmi ceux qui sont organisés pour les sentir. Aussi ne réclamé-je que le droit de rêver aux causes de nos plaisirs les plus délicats avec ceux qui les sentent et les apprécient comme nous, et cela seulement à l'heure où nous en sommes encore émus. Donc, je disais que le chevaleresque ayant été pour les organisations d'élite une vérité de convention, mais de la convention la plus sublime, pouvait être considéré sous une foule d'aspects tout différents par l'homme impressionnable et par l'artiste, et qu'il était une mine inépuisable des plus beaux sentiments dont se nourrissent les arts en général, et l'art musical en particulier.

Mlle Pauline Garcia, à laquelle nous revenons avec grand plaisir, a son égoïsme, ou, comme disent les Anglais, son *égotisme*, qui la porte de préférence vers l'expression des sentiments tendres, de l'exaltation désintéressée, du dévouement sans espoir. Dans le pourfendeur des Sarrazins, elle laisse avant tout voir l'amant romanesque d'Aménaïde, et ses élans, qui ne manquent pas de vigueur, sont pourtant toujours empreints de l'ingénuité de la passion. Elle ne peut encore rivaliser entièrement, comme cantatrice avec les redoutables émules qu'elle a trouvées au Théâtre-Italien, mais elle promet sous ce rapport, et tient déjà tant de choses, qu'on attend avec une patience très facile la réalisation de cet avenir. Pour le moment, la manière dont elle a rendu le rôle de Tancrède lui fait grand honneur, et le public lui en a bruyamment témoigné sa satisfaction.

Rubini a pris le rôle d'Argirio et l'a chanté fort à son aise, mais avec une sensibilité des plus touchantes. Son duo avec Tancrède, au premier acte, a été redemandé.

Un concert tout vocal était, au Théâtre-Italien, l'accessoire obligé d'une pareille représentation. On nous avait promis que Lablache serait rendu au moins cette fois au public, mais il paraît que son indisposition se prolonge plus qu'on ne l'avait prévu. Tamburini a remplacé par un air de *Mose* le duo qu'il devait chanter avec son frère en basse. Je m'aperçois que j'ai oublié de parler de madame Persiani, qui chantait le rôle d'Aménaïde. Ce serait une injustice, et même quelque chose de pis, ce serait une maladresse, car madame Persiani a chanté avec tout le talent qu'on lui connaît et qu'elle perfectionne de jour en jour.

A. SPECHT.

CONCERT DE LA GAZETTE MUSICALE.

Ce concert donné par la *Gazette* à ses abonnés, jeudi passé, était le septième : cette fête musicale s'est fait remarquer par une plus grande solennité que les précédentes dans lesquelles on n'avait dit jusqu'à présent que de la musique de chambre L'orchestre aux cent voix a déployé cette fois tout son luxe instrumental. La séance s'est ouverte par la grande symphonie d'*Harold* de M. Berlioz, ce drame musical intime et passionné dans lequel l'artiste a jeté tout ce qu'il y a dans son âme de profonde sensibilité, et dans sa tête d'idées abstraites, riches et vagues, terribles et gracieuses, plastiques et inachevées, et tout ce qui peut être tenté enfin de plus audacieux en instrumentation. *La marche des pèlerins* a été redemandée comme elle le fut au dernier concert que M. Berlioz donna au Conservatoire. Quoique nous ne soyons point partisan de ces répétitions du même morceau qui en affaiblissent toujours l'effet, nous concevons cependant que l'auditoire de véritables dilettanti qui était accouru à ce beau concert ait voulu prolonger la douce rêverie dans laquelle l'avait plongé cette pensée musicale toute poétique et toute religieuse, et savourer aussi long-temps que possible la fraîcheur du soir, le parfum des montagnes qui s'en exhalent, et vous jettent, malgré que vous en ayez, dans la contemplation mystérieuse de l'infini.

Mademoiselle Unald, peu connue dans le monde musical, est venue faire diversion à ces idées vaporeuses par une voix positive, large, puissante et bien posée, qui nous a fait entendre, avec une conscience musicale toute germanique, deux belles mélodies de Schubert. Et puis notre Alexandre Batta, désertant enfin l'air varié, nous a dit sur son violoncelle une touchante et belle élégie qu'Ernst a écrite pour le violon, avec cette exubérance d'expression, ce sentiment profond, énergique, luxuriant que vous lui savez. Le public désappointé de l'exiguïté du morceau que le jeune artiste venait de lui faire entendre, l'a actionné en dommage et intérêts, et lui a demandé d'exécuter *la Romanesca* qu'il a jouée d'une grâce charmante et aux applaudissements de toute la salle.

Ce qui n'a pas peu contribué à donner une physionomie toute particulière à ce concert, c'est le choix des morceaux qui en faisaient partie. La musique rétrospective et en quelque sorte historique y jouait un rôle important. Notre vieille école française y est apparue sous les noms de Grétry, de Vogel et de Sacchini, interprétés par Alizard et Ponchard, ce digne et pur représentant de la méthode de Garat, de ce Garat chanteur universel et de tous les temps. Ponchard a appris de cet illustre professeur à dire dans son véritable style la musique de Grétry, que lui seul, de nos jours, peut interpréter dignement. L'air : *O Richard! ô mon roi!* et la romance : *Une fièvre brûlante* de l'opéra

de *Richard Cœur-de-lion*, ont été exécutés par Ponchard avec une expression profondément sentie et on ne peut plus dramatique. Alizard avec sa voix puissante n'a pas été moins expressif, moins dramatique dans le bel air d'*OEdipe* de Sacchini : *Elle m'a prodigué sa tendresse et ses soins*, etc. Par une exception, sinon heureuse, du moins qui n'est pas de mauvais goût, le piano solo a brillé par son absence dans cette remarquable matinée musicale. Si l'on n'y prenait garde, le piano serait comme la muscade du dîner de Boileau, on en mettrait partout. Il n'est pas mal qu'il se repose parfois, et repose aussi l'auditeur de son despotisme.

M. Artôt a dit une grande *fantaisie* pour le violon qui lui a valu d'unanimes applaudissements. Ce brillant violoniste est un des chefs de l'école moderne, qui cherche la pensée après avoir vaincu toutes les difficultés mécaniques de l'instrument. L'introduction de sa *fantaisie* est une large et belle élégie en *ré* mineur non moins touchante, non moins poétique que celle d'Ernst. Il est impossible d'être plus maître de son archet que ne l'est Artôt dans ses inextricables difficultés. Sa cadence est fine, ténue et perlée, mais de ces perles qui auraient plus de valeur si elles étaient plus grosses, c'est-à-dire, pour parler sans figure, que cette cadence aurait plus d'éclat si elle était frappée de plus haut. La variation à double corde a été remarquable de puissance de son et d'imperturbable justesse ; celle *adagio* qui précède la *coda* a été d'une suavité, d'une mélancolie et d'une expression indéfinissables. Au reste, la présence d'Artôt à Paris et celle d'Ole-Bull, que nous allons entendre au théâtre de la Renaissance, me fait souvenir que je dois un dernier article aux lecteurs de la *Gazette musicale* sur ma physiologie du violon, dans lequel je me propose, ainsi que je l'ai dit, de rechercher à qui appartient de notre temps le titre de roi des violons, monarchie abolie depuis long-temps en France ; mais que, par un caprice d'artiste, ou comme un autre Talleyrand, il nous plaira de restaurer un de ces jours.

Mademoiselle Castellan a chanté la romance de l'*Otello Assisa a pie d'un salice*. Cette charmante cantatrice aurait pu choisir un morceau de concert plus brillant que cette romance, qui a besoin des murmures de la tempête, des sombres prévisions de mort de Desdemona, de tout le prestige de la scène enfin pour produire son effet accoutumé. Quoi qu'il en soit, mademoiselle Castellan a dit ce morceau avec une expression, une pureté d'intonation et de méthode qui ont été appréciés par les vrais amateurs de l'art du chant, et les suffrages ne lui ont pas manqué.

L'orchestre, composé de plus de cent musiciens, a dit avec une verve digne des plus grands éloges la belle ouverture du *Démophon* de Vogel, cette œuvre si remarquable et qui fit époque dans l'art musical comme modèle de préface dramatique. L'illustre Cherubini qui a fait aussi, lui, un *Démophon* en Italie, assistait à cette belle séance avec toutes les sommités de la presse et de la littérature française, et a écouté avec une religieuse attention depuis le premier coup d'archet jusqu'au dernier, ce qui n'est point un faible éloge pour les exécutants. Enfin le concert s'est terminé par l'ouverture de *Benvenuto Cellini*, de M. Berlioz, contraste piquant du mouvement des idées, de la richesse turbulente de l'instrumentation moderne en regard de la pensée tranquille, pure, mais non moins énergique dans ses formes classiques que l'étoffe chatoyante si richement brodée par M. Berlioz. Laissons aux exclusifs leur fanatisme, aux éclectiques leur froide régularité, et applaudissons à toutes les tentatives, à toutes les transformations de l'art : il y a toujours à gagner pour l'esprit, et, ce qui est mieux, pour les sensations du cœur, dans les créations diverses de nos compositeurs. C'est sans doute ce que pensaient les nombreux auditeurs qui garnissaient la vaste salle du Wauxhall, car ils ont accueilli avec un égal enthousiasme les morceaux de style si différents qui ont été exécutés dans cette brillante matinée musicale ; et nous qu'on n'accuse point ordinairement d'être porté vers une bienveillance universelle, nous ne pouvons nous empêcher d'*élogier* tout cela, comme dit notre vieux Montaigne, en nous demandant pourtant où va l'esprit si, pour trente francs par an, on en donne ainsi deux fois par semaine aux lecteurs de la *Gazette musicale*, et qu'on leur fasse entendre par dessus le marché des artistes comme ceux dont nous venons d'analyser les faits et gestes, et parmi lesquels nous avons oublié de citer Urhan, le véritable *Harold*, l'artiste aux impressions intimes, vaporeuses et poétiques, à l'alto mystique et si plein d'une douce mélancolie ; Veny, qui tire de son hautbois des sons si purs, si justes et si expressifs ; et enfin Kœnig, qui donne tant d'éclat et de douceur à la fois à l'instrument que le XIXe siècle est fier d'avoir vu naître. Et qu'on dise, après cela, que nous ne marchons pas dans la voie du progrès ; que nous sommes un critique difficile, acerbe et chagrin, nous qui terminons ce compte-rendu par l'éloge du cornet à piston !

Henri Blanchard.

PREMIÈRE SOIRÉE MUSICALE

DE MM. HENRI HERZ ET GÉRALDY.

La réunion de plusieurs célébrités pour un concert, dans une salle élégante et de bon goût, ne manque jamais à Paris d'attirer un brillant auditoire ; je n'étonnerai donc personne quand je dirai qu'il y avait, lundi dernier, affluence fashionable à la première soirée musicale de MM. Herz et Géraldy. On y trouvait d'ailleurs un attrait qu'on ne rencontre point dans la multitude de concerts de salon dont les oreilles parisiennes sont fatiguées chaque année : je veux dire un orchestre destiné à rehausser la valeur des compositions, et à rompre l'insupportable monotonie de l'accompagnement de piano.

M. Herz s'est fait entendre trois fois dans cette soirée. Le premier œuvre qu'il a exécuté est son troisième concerto : arrivé trop tard, je n'en ai entendu que le dernier morceau, dont l'effet vigoureux et brillant m'a fait regretter de n'avoir pu entendre les autres. La facture de ce finale est de bonne école ; on y trouve même beaucoup de recherche, qui, toutefois, ne nuit pas au rôle brillant de la partie principale. Le duo à quatre mains où MM. Herz frères se sont fait entendre ensuite est une composition élégante où les oppositions d'effets sont habilement ménagées entre les deux parties. Je dois signaler aussi comme un morceau remarquable en son genre la nouvelle fantaisie sur un motif de l'*Elisir d'amore*, composé et exécuté par le bénéficiaire : il y a de la nouveauté dans plusieurs variations de cette fantaisie, qui finit par une brillante péroraison. Applaudi unanimement par le nombreux auditoire qui assistait à cette soirée, M. Herz a reçu ensuite les félicitations de beaucoup d'artistes et d'amateurs.

C'est avec un plaisir vrai que je me vois appelé à parler du talent admirable de Labarre. Ce talent est une création de l'ordre le plus élevé ; la harpe d'Erard n'apparaît avec toutes ses ressources que sous les doigts de Labarre. Musicien puissamment organisé, il élève cet instrument, si incomplet jusqu'à lui, à la dignité d'un organe de grande musique, ne recule devant aucune difficulté, en triomphe comme en se jouant, et réalise des effets considérés auparavant comme impossibles. La beauté et la puissance du son, l'audace des traits, et la grandeur du style réunie à la grâce, composent du talent de Labarre une des plus belles

et des plus nobles créations de l'art. Des applaudissements lui ont été prodigués dans le concert de MM. Herz et Géraldy; cependant j'ose dire qu'il n'y avait pas dans la salle dix personnes qui eussent compris les difficultés qu'il a fallu vaincre pour arriver aux résultats d'un si beau talent.

Peu d'artistes possèdent aussi bien que Géraldy l'art de se modifier. Ce chanteur, qui me paraît porter dans tout ce qu'il fait le cachet de la perfection, n'est point connu à Paris pour ce qu'il vaut; car bien qu'on l'applaudisse chaque fois qu'il se fait entendre, il ne jouit pas des avantages d'une de ces brillantes renommées qu'on n'acquiert qu'au théâtre, et qu'on s'y fait parfois avec un talent moindre. Lundi dernier, lui seul a été irréprochable dans le chant, car dans tous les morceaux il a été remarquable par la pureté du son, la justesse, l'accent, l'élégance du phrasé et la vérité d'expression. Madame Garcia a chanté avec une verve entraînante le grand air d'*Otello*, et a été saluée par une triple salve d'applaudissements bien mérités.

Ici finit la part d'éloges que je puis accorder au concert de MM. Herz et Géraldy : dans tout le reste, l'exécution a été défectueuse, ou même tout-à-fait mauvaise. Rien de plus pitoyable que les fragments d'*Iphigénie en Aulide* qu'on nous a fait entendre. A l'exception de Géraldy, chanteurs, choristes, orchestre, tout le monde semblait faire assaut de négligence ou d'incapacité dans l'exécution de cette belle musique; et pour couronner l'œuvre, on a a doublé la vitesse du quintetto finale, et on lui a donné le caractère d'un *agitato*, tandis que Gluck a voulu exprimer une douce émotion de bonheur succédant aux angoisses, aux agitations d'une affreuse journée. Dans le quintette de *Cosi fan tutte*, Géraldy est aussi le seul qui a rendu la pensée de Mozart; tout le reste a été faible. A l'égard de l'orchestre, où l'on remarquait beaucoup d'artistes de l'Opéra-Italien, je dois dire qu'il a accompagné la plupart des morceaux avec une impardonnable négligence. Assurément, la capacité ne manque à aucun des musiciens qui composaient cet orchestre, et M. Tilmant, qui le dirigeait, est incontestablement un homme de talent et de conscience; mais on ne fait jamais assez de répétitions, et on les fait mal. Si du moins on y suppléait par de l'attention dans l'exécution, on éviterait les fautes grossières, les oublis, les fausses rentrées : mais non; c'est à qui portera le plus de distraction dans sa partie, et quand un accord mal pris vient déchirer l'oreille, un rire presque convulsif vient s'emparer d'une partie des exécutants. Qu'y a-t-il donc de plaisant à cela?

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Revue critique.

Six morceaux de chant avec accompagnement de piano, par M. ERNEST DELDEVEZ.

Le Français est peu créateur en musique : il a la tête mathématiquement musicale; et, bien qu'il adopte facilement toute innovation dans cet art, il est cependant stationnaire dans son goût, dans son admiration. Il se laisse persuader assez volontiers que ses chanteurs, ses acteurs, ses compositeurs doivent fonctionner comme un conseiller-d'État ou un simple employé du ministère qui a droit à sa retraite au bout de vingt-cinq ou trente ans de service. Il en résulte que nous avons une foule de compositeurs de romances émérites, de chanteurs à vocalisation arrêtée, d'instrumentistes solistes qui, en attendant leur retraite, jouent dans les orchestres et arrêtent autant qu'il est en eux l'essor des idées lorsqu'ils en voient poindre, à moins qu'un artiste étranger, d'un talent supérieur et reconnu, ne vienne s'imposer à leur admiration. C'est cette routine du beau et du bon, si l'on veut, qui arrête ou proscrit toute idée nouvelle, et qui fait que la France a peu d'*oseurs* ou d'hommes de génie en musique. Qu'avons-nous fait dans le drame instrumental depuis Haydn, Mozart, Beethoven et Viotti, sinon nous traîner en imitateurs de ces grands noms et de tant d'autres? Et pour resserrer ici la question dans un cadre qui nous est propre, dans un genre de musique qu'on dit être national en France, la romance enfin, ne sommes-nous pas forcés de convenir que ce genre de musique a encore été trop stationnaire? qu'il a été mesquinisé et qu'il est tombé par cela même en discrédit? Il a fallu que les Allemands, toujours plus progressifs que nous, nous envoiassent leurs *Lieder* pour renouveler la forme de nos romances. A Schubert et à Proch l'honneur de cette rénovation, car voilà que nos jeunes compositeurs essaient d'imiter la forme des mélodies allemandes de ces deux compositeurs si distingués dans leurs productions.

Sous les dénominations consacrées de nocturnes, couplets, romance, barcarolle et ballade, qui, au dire de Trissotin, *est une chose fade*, M. Ernest Deldevez vient de publier six morceaux de chant, avec accompagnement de piano, qui méritent d'être mentionnés par la *Gazette musicale*. Le premier de ces morceaux, intitulé MÉLODIE, se distingue des autres par un accompagnement de violoncelle *ad libitum*; mais qui n'en est pas moins obligé. Les paroles sont de M. le comte de Pastoret, successeur sans doute de celui que ce malicieux de Voltaire avait nommé son héritier.... intellectuel, et qui, à ce qu'il paraît, n'accepta la succession que sous bénéfice d'inventaire, qui produisit peu de chose, car le malin vieillard avait emporté tout son bagage avec lui.

M. Deldevez n'a pas fait de grands frais d'imagination dans ce premier morceau : c'est facile, gracieux et peu recherché d'harmonie; mais le violoncelle s'identifie bien au chant.

LE SOIR, nocturne à deux voix pour soprano et ténor, est en quelque sorte une velléité de canon, qui se perd bientôt dans l'ensemble en tierces de rigueur pour toutes voix qui chantent un nocturne. Quoi qu'il en soit, ce petit duo est joli et d'une facile exécution, ce qui est une chance de succès pour les salons.

LE CONTREBANDIER, en forme de bolero, est un morceau d'une mélodie décidée. Cela est franc, bien rhythmé et pittoresquement modulé. La déclamation même en est vraie et bien sentie; c'est dramatique, mais pris dans l'acception commune de ce mot, car il n'y a point ce caractère neuf, original, ce je ne sais quoi de trouvé en harmonie qui distingue la musique de Schubert.

Le numéro trois est une simple et naïve romanee qui en dit plus qu'elle n'est longue. C'est une pensée douce, naturelle; un regret d'amour méconnu exprimé en deux couplets avec infiniment de délicatesse par l'auteur des paroles, M. Planard. La musique en est jolie, expressive et touchante; mais cela rentre dans la romance française par sang exploitée autrefois en tous sens par notre doucereux Romagnesi.

NOTRE-DAME DES ORAGES est une barcarolle qui, comme toutes les barcarolles passées, présentes et à venir, doit nécessairement vous bercer au moyen d'une mesure à 6/8, qui se marie pourtant ici à une mesure à trois temps dont la mélodie vous paraît languissante, parce que le compositeur a mis sur les six petits vers qui s'enchaînent au thème une phrase mélodique de huit mesures répondue par une autre phrase de huit mesures également, pendant que ces phrases

auraient dû être de six mesures chacune, ce qui aurait mouvementé le chant et mieux exprimé le sens des paroles. Cela n'empêche pas ce morceau d'être un des plus agréables du recueil. Le dernier, intitulé LES PRÉSAGES, est une ballade avec accompagnement de cor. Les paroles de M. Émile Deschamps sont musicales. Les chiens qui hurlent dans la nuit, la lune qui se voile de nuages, la pendule qui s'arrête et d'autres sombres pronostics offraient au compositeur une occasion d'exprimer diverses émotions de l'âme par l'expression harmonique dont il a su habilement profiter. Nous dirons cependant à M. Deldevez, nous qui connaissons l'art d'écrire pour le cor autant qu'homme de France, que le ton de *mi* bémol est lourd pour accompagner le chant, que ceux de *mi* naturel ou de *fa* sont plus éclatants et en même temps plus doux, qu'ils se marient mieux avec la voix; que d'ailleurs son accompagnement est presque identique à celui du piano, et qu'il n'intervient pas d'une manière assez contrastée contre la partie de piano; qu'en un mot cela sent trop le cor d'orchestre. A cela près, ce morceau, nous n'osons pas trop dire cette mélodie, cette petite scène dramatique enfin, la plus importante, musicalement parlant, des six qu'a publiées M. Deldevez, révèle en lui des facultés scéniques que l'occasion de se produire au théâtre rendra plus remarquables. Par les six étincelles musicales qu'il a jetées dans les salons du monde musical, il prend place parmi les compositeurs dont on distingue les productions.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui, à l'Opéra, la 107e représentation des *Huguenots*, et demain *le Drapier*.

*** Les *Martyrs* ne seront représentés à l'Opéra que dans les premiers jours du mois prochain. On y répète activement le ballet du *Diable amoureux*, dont les principaux rôles, en l'absence de mademoiselle Elssler, seront remplis par mesdames Pauline Leroux et Lucile Grahn. Le 25 de ce mois aura lieu la représentation au bénéfice de mademoiselle Falcon, cette actrice si justement chérie du public. Le spectacle se composera des deux premiers actes de *la Juive*, du quatrième acte des *Huguenots;* mademoiselle Falcon chantera les rôles de Rachel et de Valentine; enfin du deuxième acte de la *Gypsy*, dans laquelle mademoiselle Elssler dansera pour ses dernières représentations, puisqu'on annonce le départ de la célèbre danseuse pour le 4 mars prochain.

*** La sœur de mademoiselle Rachel, mademoiselle Sarah, fait, dit-on, de sérieuses études de chant, et espère pouvoir débuter l'année prochaine à l'Académie royale de musique.

*** Le répertoire de l'Opéra-Comique a enfin subi des modifications. On lisait avant-hier sur l'affiche: En attendant la première représentation de *la Fille du régiment*, retardée par indisposition de mademoiselle Borghèse; en attendant *Eva*, retardée par indisposition de madame Eugénie Garcia; en attendant l'*Ambassadrice*, retardée par indisposition de madame Damoreau-Cinti. On annonce pour demain lundi la première représentation de *la Fille du régiment*, sauf à la remettre à un autre jour.

*** *Carline* est à la fin de ses répétitions à l'Opéra-Comique. Le rôle principal de cette pièce sera définitivement joué par madame Potier, belle-fille de l'acteur célèbre, et, pour le chant, élève de madame Damoreau. On assure que cette débutante a d'heureuses dispositions pour la comédie. Elle succède dans le rôle de Carline à mademoiselle Castellan qui reprend la route de l'étranger.

*** M. Tesseire, premier ténor, vient de signer un engagement avec le théâtre de la Renaissance. Il débutera très incessamment dans le rôle d'Edgard de *Lucie de Lammermoor*.

*** Les auteurs et compositeurs dramatiques, les principaux habitués du quartier des Petits-Champs et les propriétaires de la salle Vantadour signent des pétitions à M. le ministre de l'intérieur et aux chambres, à l'effet d'obtenir une subvention pour le théâtre de la Renaissance. Les services rendus à l'art dramatique par cette nouvelle entreprise justifient pleinement cette demande.

*** La représentation donnée dimanche 2 février, au bénéfice de madame Wilmen a été des plus brillantes. Fanny Elssler a dansé la Cracovienne au Palais-Royal; mademoiselle Nau y a chanté avec cette exquise méthode qu'on lui connaît, et madame Nathan-Treillet a fait applaudir le sentiment et l'énergie profonds avec lesquels elle sent les mélodies de Schubert et de Meyerbeer.

*** Thalberg est attendu à Paris dans le courant de la semaine prochaine. Il a dû jouer vendredi pour la dernière fois en public à Londres, avant de quitter l'Angleterre qu'il vient de parcourir ainsi que l'Écosse et l'Irlande. Pour donner une idée de l'importance des affaires qu'il a faites dans cette tournée, nous nous bornerons à dire que les frais de transport de son piano d'Erard, qui l'a toujours suivi, se sont élevés seuls à plus de six mille francs.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — L'opéra de *Guido et Ginevra*, mis à l'étude depuis un mois, passera avant la fin de février. C'est Wermelen qui remplira le rôle que Duprez a créé dans la belle partition de M. F. Halevy.

Le Directeur, A. SPECHT.

A VENDRE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES,

PAR SUITE DE LIQUIDATION DE SOCIÉTÉ,

EN L'ÉTUDE ET PAR LE MINISTÈRE DE Me FOULD,

notaire à Paris, rue St.-Marc-Feydeau, 24,

Le mercredi, 12 février 1840,

Heure de Midi :

LE FONDS DE MARCHAND DE MUSIQUE,

exploité à Paris, boulevard des Italiens, 10,

SOUS LA RAISON SOCIALE DE

SOCIÉTÉ POUR LA PUBLICATION DE MUSIQUE CLASSIQUE A BON MARCHÉ.

Ensemble 1° l'achalandage et la clientelle y attachés avec les objets mobiliers le garnissant et toutes les planches de musique en faisant partie; ces planches, au nombre 11,789, contiennent la collection complète des œuvres de Beethoven, Weber, Hummel, Moschelès, pour le piano; de la collection des quatuors et quintetti de Haydn, Mozart et Beethoven, de la Bibliothèque populaire du pianiste, de divers quadrilles de Tolbecque et Musard, des romances de Panseron, et des Méthodes pour tous les instruments;

2° De tous les exemplaires imprimés de ces ouvrages suivant inventaire dressé;

3° De la musique d'assortiment, choix de partitions et des meilleurs ouvrages pour tous les instruments, publiés par tous les éditeurs de Paris, pour une somme d'environ 30,000 francs, prix marqué;

4° Et le droit au bail des lieux où il est exploité.

Le bail a six ans à courir et n'expire que le 1er janvier 1846; il est fait moyennant un loyer annuel de 2,800 fr. Six mois ont été payés d'avance.

Mise à prix : 40,000 fr.

La moitié du prix sera payée comptant; on accordera des délais pour le paiement de l'autre moitié à l'adjudicataire qui fournira caution solvable ou garantie hypothécaire.

S'adresser audit Me FOULD, notaire, rue Saint-Marc-Feydeau, n° 24, dépositaire du procès-verbal d'enchères;

Et sur les lieux, boulevard des Italiens, n° 10.

Musique nouvelle publiée par Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

LE SHÉRIF

Opéra-comique en 3 actes, paroles de M. SCRIBE,

MUSIQUE DE

F. HALEVY.

MEMBRE DE L'INSTITUT.

DÉDIÉ A MADAME CINTI-DAMOREAU.

GRANDE PARTITION. 150 fr.
PARTIES D'ORCHESTRE. 200 fr.

ARRANGEMENTS POUR DIVERS INSTRUMENTS SUR DES MOTIFS DE CET OPÉRA.

MORCEAUX DE CHANT POUR LE PIANO.

N° 1. Ballade chantée par M. Roger, avec chœur : *Enfants de l'Angleterre.* 5 »
1 *bis.* La même sans chœur : *Enfants de l'Angleterre.* 3 »
1 *ter.* La même, transposée en *sol : Enfants de l'Angleterre.* 3 »
2. Chant du marin, chanté par M. Roger : *De votre capitaine.* 3 »
2 *bis.* Le même transposé en *mi : De votre capitaine.* 3 »
3. Air chanté par madame Damoreau : *Ah! ah! qu'une cuisinière a de mal ici-bas!* 6 »
4. Trio chanté par madame Damoreau, MM. Roger et Fleury : *Un instant, ma belle Ketty.* 7 50
5. Romance chantée par madame Damoreau : *Fraîche comme une fraîche rose.* 2 50
6. Quatuor chanté par mesdames Damoreau, Rossi; MM. Fleury et Henri : *Contre moi l'on trame sans cesse.* 9 »
7. Air chanté par M. Henri : *Allons, de la franchise.* 3 »
8. Couplets chantés par M. Moreau-Sainti : *Ah! j'en puis répondre.* 3 »
9. Duo chanté par madame Damoreau et mademoiselle Rossi : *Malgré moi son image.* 6 »
10. Trio chanté par mesdames Damoreau, Rossi et M. Roger : *Eh bien! mon avis était-il fidèle?* 6 »
11. Romance chantée par mademoiselle Rossi : *Je vois encor la vague mugissante.* 3 »
11 *bis.* La même transposée en *ut : Je vois encor la vague mugissante.* 3 »
12. Duo chanté par M. Roger et mademoiselle Rossi : *Vous qui lisez dans ma pensée.* 6 »
12 *bis.* Romance extraite du duo, transposée, chantée par M. Roger : *Je pars, mais avant que j'expire.* 2 50
13. Air chanté par madame Damoreau : *Non, je n'ai plus de cœur à l'ouvrage.* 6 »
14. Couplets chantés par madame Damoreau : *Ma pantoufle à la main, sortant chaque matin.* 5 »
15. Air chanté par M. Roger : *Je reviens, je reviens.* 3 »
15 *bis.* Le même transposé en *sol : Je reviens, je reviens.* 3 »
16. Trio chanté par mademoiselle Rossi, MM. Roger et Henri : *Mais ce jeune marin que le ciel nous ramène.* 6 »

POUR LE PIANO.

C. CZERNY. Op. 590. Trois thèmes choisis variés. N° 1. *Je puis, maintenant que j'expire*; n° 2. *La nuit plus sombre*; n° 3. *Je vois encore la vague mugissante.* Prix chaque. 6 »
J. B. DUVERNOY. Op. 99. Deux divertissements. Chaq. 6 »
HELLER. Trois caprices brillants. 7 50
LECARPENTIER. Mosaïques, 2 suites de mélanges. Ch. 6 »
— Quinzième bagatelle. 5 »
OSBORNE. Op. 34. Fantaisie sur différents thèmes. 6 »
E. WOLFF. Op. 25. Grande fantaisie brillante. 7 50

POUR LE PIANO A QUATRE MAINS.

LECARPENTIER. Divertissement à quatre mains. 6 »
E. WOLF. Op. 26. Grand duo brillant à quatre mains. 9 »

POUR PIANO ET VIOLONCELLE.

LEE. Op. 17. Divertissement pour le violoncelle avec accompagnement de piano. 7 50

POUR VIOLON.

A. BESSEMS. Ouverture arrangée pour deux violons. 4 50
— Les airs arrangés pour deux violons, deux suites. Chaque. 9 »

POUR FLUTE.

E. WALKIERS. Ouverture arrangée pour deux flûtes. 4 50
— Les airs arrangés pour deux flûtes; deux suites. Chaque. 9 »

POUR CORNETS A PISTONS.

CORNETTE. Les airs pour deux concerts; deux suites. Chaque. 9 »

QUADRILLES POUR DIVERS INSTRUMENTS.

J. B. TOLBECQUE. Deux quadrilles pour orchestre. Ch. 7 50
— Les mêmes pour deux violons, alto, basse, flûte ou cornet (*ad libitum*). Chaque. 4 50
— Les mêmes arrangés pour 2 violons, ou 2 flûtes, ou 2 cornets à pistons. 4 50
— Les mêmes pour le piano. Chaque. 4 50
— Les mêmes arrangés à quatre mains, par Marmontel. Chaque. 4 50

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 13.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 13 février 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. 3e Concert du Conservatoire; par H. BERLIOZ. — Origine et révolutions de l'Opéra-Comique; par É. FÉTIS. — Madame Pleyel à Vienne. — *Opéra-Comique.* Première représentation de *la Fille du régiment;* début de mademoiselle Borghèse; par A. D. — Concert de M. Ole-Bull; par HENRI BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

TROISIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Le lecteur n'a pas cette fois à redouter de ma part de longues dissertations musicales; je ne fus jamais moins disposé à exercer mon triste métier de jugeur. Les galériens doivent être bien malheureux, s'il est vrai, comme l'assure un de mes amis, qui n'en sait pas plus que moi là-dessus, que le boulet soit plus pénible à traîner que le feuilleton. Encore si j'avais mérité mon sort, si les bagnes de la critique m'eussent été infligées (ou infligés) pour quelque bon crime, bien complet, bien franc, capable de rendre un homme fier de lui-même, ou de remplir son âme d'une douce satisfaction, il n'y aurait que demi-mal. Mais ma conscience me reproche de n'avoir jamais commis le moindre meurtre, le plus léger empoisonnement, la plus naïve calomnie; j'ai eu la faiblesse de m'abstenir même de la vengeance en mainte occasion où il m'eût certes été facile de l'exercer. Ce qu'on a pris pour elle quelquefois, n'était que la justice. C'est ce maudit amour de l'art qui me forcera toujours à dire : « Ce gredin-là a un immense talent, » le gredin en question m'eût-il, comme Iago, coupé le tendon d'Achille dans une embuscade nocturne; et ce n'est pas par vanité que je fais cet aveu, Dieu le sait, lui qui voit mes remords et ma honte. Car en vérité, ce n'est pas être de son siècle que de vivre ainsi, ce n'est être même d'aucun siècle, puisque dans tous les temps et en tout pays, on a rendu coup pour coup, et souvent même quatre coups pour un. La seule chose qui pourra plus tard me réhabiliter un peu dans l'opinion des hommes et des femmes de bien..... Oh! mais ça, vraiment, je ne dois pas le dire d'avance, il y aurait de la fatuité, c'est trop beau! Avis seulement à mes amis les ennemis..... Tout le monde ne meurt pas dans l'impénitence finale.

Maintenant venons à la critique du concert de dimanche dernier, et finissons-en promptement. N'ayant reçu ni bonne ni mauvaise impression, ce que je puis faire de mieux pour le lecteur et pour moi, c'est d'être bref; c'est-à-dire relativement; car, absolument, il n'y aurait rien de plus convenable que de me taire tout-à-fait. Mais le moyen avec un éditeur et un assez bon nombre de lecteurs qui vous demandent votre opinion, votre avis, votre jugement, votre idée; comme si on pouvait avoir la moindre de ces choses-là quand on n'a rien éprouvé ni rien senti. Ah ça! mais vous n'étiez donc pas au concert? me dira-t-on. — J'y étais tout entier, corps et âme, et j'ai écouté très attentivement; et j'ai de plus assisté à une répétition; et je sais par cœur à peu près tout ce qu'on y a exécuté. Mais ce concert est un de ceux qui, chaque année, sans raison plausible, laissent l'auditoire dans une sorte de torpeur qu'on ne sait à quoi attribuer. La musique est belle, l'exécution excellente, et pourtant on reste *inému* (voilà un joli néologisme), comme madame X quand elle chante, comme M. XX quand il joue du violon, comme M. XXX quand il se mire dans les

touches de son piano, et comme la totalité des malheureux qui les écoutent. (Remplacez, s'il vous plaît, les X par des noms propres, et qu'on se les dise. Je m'abstiens de le faire moi-même, d'abord par grandeur d'âme, ces êtres-là me détestant cordialement; et peut-être aussi parce que les virtuoses à la température de zéro et au-dessous étant fort nombreux, les lecteurs trouveront des noms auxquels je ne songe point, et feront ainsi, sans s'en douter, de trois pierres vingt coups.)

L'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* est toujours grande et belle, bien que l'instrumentation des *forte* manque un peu d'énergie. Ces plaintes de hautbois, en relation de neuvième mineure avec les réponses des bassons sur la dominante, sont de l'effet le plus touchant et d'un profond sentiment dramatique; la phrase des violons dans le milieu de l'allegro serait bien plus gracieuse sans les grupetti qui en vieillissent les désinences, et qui n'étaient pas d'une grande pureté de style dès et avant l'époque de Gluck. Cette ouverture, comme celle de *Don Juan*, comme celle d'*Alceste*, ne finit pas; on lève la toile au milieu d'une phrase et l'opéra commence. Quelle que soit l'opinion qu'on puisse avoir de cette forme si peu propre à exciter les applaudissements, il faut convenir qu'elle indique chez Gluck et chez Mozart un noble sentiment d'artiste devenu bien rare aujourd'hui. Ils écrivaient ce qui leur paraissait raisonnable et beau, sans s'inquiéter si le public battrait ou non des mains, et si les critiques ne tireraient pas du silence du parterre des inductions terribles contre le succès de la musique. Aujourd'hui c'est l'inverse, on se préoccupe des applaudissements avant tout, et pour les obtenir le système des *coda* s'est développé jusqu'à devenir un art spécial, sans la pratique duquel, au théâtre du moins, on ne saurait obtenir que des succès d'estime. Ce mépris des applaudissements se fait remarquer chez Gluck dans la forme de ses airs et de ses chœurs aussi bien que dans la coupe de ses ouvertures, et c'est là une grande raison de la haine que lui portent la plupart des chanteurs. Il n'allait pas écrire un non-sens, une platitude, ou seulement une redondance, pour faire plaisir à M. Le Gros ou à madame Saint-Huberti. L'illusion dramatique agissait sur le compositeur pendant son travail; il n'y avait plus alors pour lui de Saint-Huberti ni de Le Gros, il ne s'occupait que d'Achille et de Clytemnestre. Ceci était vraiment digne, et prouvait en outre une inspiration réelle, parfaitement dégagée des mesquines combinaisons qui tendraient à faire d'un grand maître le valet humilié de ses interprètes et le rival d'un chef de claqueurs.

Dérivis, cependant, a été justement applaudi dans l'air admirable d'Agamemnon : *Brillant auteur de la lumière*, dont il a su faire sentir au public toute la beauté. Alizard a bien accentué son récitatif de Calchas, et surtout le thème du duo : *O divinité redoutable*. Malgré la fréquence des notes hautes, il a su conserver sans effort toute la pureté de sa voix. Mademoiselle Capdeville a chanté l'air de Clytemnestre mieux qu'elle n'avait soutenu le rôle d'Alceste au concert précédent; on n'a rien à lui reprocher pour la justesse de ses intonations, elle a montré de la chaleur et de l'âme; on aurait seulement désiré plus d'ampleur dans les sons et une manière de phraser plus large dans quelques passages. Le chœur délicieux : *Que de grâces, que de beauté*, et cet autre si énergique : *C'est trop faire de résistance*, ont été fort bien exécutés sous tous les rapports, et s'ils n'ont pas produit sur l'auditoire l'impression qu'on en attendait, cela tient et à la disposition fâcheuse où tout le monde semblait se trouver ce jour-là (comme je l'ai dit plus haut) et surtout à ce que, de tous les chefs-d'œuvre de Gluck, *Iphigénie en Aulide* est celui qui peut le moins être entendu hors de la scène et dépourvu de l'action dramatique qui en motive les inspirations.

Le chœur de *Tarare*, de Salieri, est peut-être dans le même cas. L'élan et l'éclat de cette harmonie martiale sont tels cependant que je ne puis m'expliquer musicalement le froid accueil qu'elle a reçu.

M. Hauman a moins eu à souffrir de la tiédeur du public, et ses variations sur l'air de l'*Elisire d'Amore* ont été chaudement applaudies. Nous sommes dans la saison des violons, les grands pianistes voyagent. Il n'est plus question maintenant que de staccato, de longueur d'archet, de sons harmoniques, de quatrième corde, de cadence, de bras droit, de petit doigt, etc. Artôt, Hauman et Ole-Bull se disputent la palme à armes courtoises; il ne manque, pour rendre le combat plus acharné, que le retour d'Ernst, qui lève à cette heure sur les Hambourgeois des impôts qu'ils paient avec le plus vif enthousiasme.

La symphonie en *si* bémol de Haydn contient un andante ravissant et un finale d'une vivacité charmante; le menuet est ce que j'aime le moins.

Le fragment de *Judas Machabée* de Handel a paru un peu long. Ne serait-ce pas, comme pour l'hymne du même maître si froidement reçu l'an passé et tant admiré il y a trois semaines, qu'on a besoin, à Paris, de se familiariser avec les formes de ce style, qu'on n'a pas encore eu l'occasion de bien connaître? Quant à moi, après cette première audition, et surtout eu égard aux dispositions où je me trouvais, je me récuse tout-à-fait.

H. Berlioz.

ORIGINE ET RÉVOLUTIONS

DE L'OPERA-COMIQUE.

(Cinquième article [1].)

Nous avons dit que l'Opéra-Comique, fermé en même temps que les autres théâtres de la foire en 1718, n'obtint que deux années après la permission de rouvrir ses portes au public. La première pièce qu'on y joua eut un grand succès, dû plutôt à la circonstance qui l'avait fait naître, qu'à son mérite littéraire. Le bruit courait dans Paris que la communauté de Saint-Chaumont, située rue Saint-Denis, renfermait une jeune fille dont le visage ressemblait entièrement à une tête de mort. On offrait, disait-on, une somme considérable à celui qui consentirait à l'épouser. Les personnes éclairées ajoutaient peu de foi à cette fable, mais le peuple y croyait fermement, et, chose étrange, il s'offrit un assez grand nombre de prétendants qui voulurent entrer de force dans la communauté. Pour éviter toute violence, la police fut obligée de mettre pendant plusieurs jours bonne garde devant cette maison. Empressés d'exploiter une si bonne occasion, Lesage, Fuselier et Dorneval donnèrent *la Tête noire* à l'Opéra-Comique; leur spéculation fut excellente, car, faute de pouvoir approcher de l'original, la foule courut voir la copie. Les auteurs de cette pièce composèrent en commun un grand nombre d'ouvrages. Lesage mettait une sorte d'amour-propre à fonder la prospérité de l'Opéra-Comique, parce qu'il avait relevé ce théâtre dans l'esprit du public en faisant disparaître de son répertoire les farces grossières de la foire. Aucun autre spectacle, suivant lui, n'était susceptible d'une aussi grande variété, attendu qu'il pouvait avoir tour à tour le comique de bon ton du Théâtre-Français; le chant, la danse et le prestige des

(1) Voyez la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1839, numéros 68 et 70; année 1840, numéros 6, 8.

décorations de l'Opéra, ainsi que les folles bouffonneries des Italiens. Bien qu'il fût devenu absolument sourd dans sa vieillesse, il ne cessa point d'assister à la représentation de ses comédies, disant qu'il n'avait jamais mieux jugé de l'ensemble de l'action que depuis qu'il n'entendait plus les acteurs. Fuselier donna une cargaison de pièces à l'Opéra, au Théâtre-Italien, à la Comédie-Française et à l'Opéra-Comique; mais sa renommée dramatique eût gagné à ce qu'il fût écrivain plus sobre et plus soigneux. Le troisième associé, Dorneval, négligeait souvent ses travaux pour s'occuper de la recherche de la pierre philosophale, en sorte qu'à Le Sage revenait la plus grande part de leurs succès escomptés en commun. Le public était tellement accoutumé à leur collaboration qu'il ne les séparait plus l'un de l'autre, et que, sans les nommer isolément, il les désignait en disant : *Les trois auteurs*.

Après une de ces querelles de théâtre si fréquentes de leur temps, et dans laquelle celui qu'ils enrichissaient des produits de leur association fut dépossédé de son privilége, les trois auteurs prirent un parti dont l'originalité fit sensation. Ils louèrent une loge au préau de la foire Saint-Germain, et achetèrent une douzaine de marionnettes, décidés à faire à leurs antagonistes une guerre redoutable. En effet, la nouvelle se répandit bientôt qu'un spectacle des plus piquants venait de s'ouvrir. Voici le procédé dont s'étaient avisés Le Sage et ses associés : leurs pièces étaient, à la vérité, représentées par des marionnettes qui gesticulaient sur la scène; mais des acteurs véritables, placés dans les coulisses, récitaient les dialogues et chantaient les vaudevilles. *Pierrot Romulus* ou *le Ravisseur gai*, parodie représentée de cette façon, eut une vogue décidée, malgré les efforts de ceux qui voulaient interdire à Polichinelle la faculté de chanter avec une voix naturelle. Le régent, à qui l'on avait parlé de la singularité de ce spectacle, s'en fit donner pour lui et sa cour une représentation à deux heures de la nuit. Quant aux trois auteurs dont le seul but avait été de se venger, ils firent d'amples recettes pendant toute la durée de la foire.

L'autorité n'avait jamais reconnu comme légale l'existence des théâtres d'Opéra-Comique. Leur obstination à reparaître après toutes les ordonnances rendues pour les supprimer, les faisait considérer comme établis de fait; mais on a vu que jamais leurs ennemis n'avaient en vain réclamé contre eux des persécutions. Le premier acte officiel qui sembla les admettre enfin, eut pour objet de leur imposer une charge encore maintenue de nos jours en France, au grand préjudice des entreprises de spectacles, et contrairement aux lois de l'équité. D'après le texte d'une ordonnance donnée à Paris le 21 juillet 1721, le roi ayant consenti à ce que le nommé Lalause et ses associés traitassent avec l'Académie royale de musique pour avoir la faculté d'ouvrir un théâtre d'Opéra-Comique aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain, voulut que les pauvres de l'Hôtel-Dieu, ainsi que ceux de l'Hôpital-Général de Paris, reçussent pour leur soulagement une part du produit des représentations qu'on y donnerait. En conséquence, Sa Majesté, après avoir pris l'avis de M. le duc d'Orléans, régent du royaume, déclara qu'il serait prélevé un sixième *franc* du total de la recette au profit de l'Hôpital-Général, et qu'une somme de 150 francs étant soustraite pour le paiement des frais journaliers, la neuvième partie de ce qui restait appartiendrait à l'Hôtel-Dieu; mêmes dispositions, du reste, étaient prises à l'égard de l'Opéra.

Les comédiens italiens se voyant abandonnés du public pendant les chaleurs de l'année 1721 avisèrent au moyen d'attirer sur eux de nouveau l'attention. Ils crurent l'avoir trouvé en louant la plus grande des loges de la foire Saint-Laurent, qu'ils firent décorer avec une magnificence inusitée, et en allant s'y établir pour la durée de la saison d'été. Au commencement de juillet, ils quittèrent donc l'hôtel de Bourgogne pour se transporter dans leur nouvel établissement où ils débutèrent le 25 du même mois par *Danaé*, comédie en trois actes et en vers, mêlée de vaudevilles. Le prologue de cette pièce était consacré aux explications d'usage avec les spectateurs. La décoration représentait la façade du théâtre de Bourgogne avec cette inscription : *Hôtel à louer*. Après quelques scènes, tournées dans l'esprit du temps, entre la muse de la foire et celle de la Comédie-Italienne, cette dernière présentait toute sa troupe au public et demandait pour elle sa protection.

L'arrivée des acteurs italiens inquiéta les entrepreneurs des petits spectacles de la foire, qui craignaient que la nouveauté de cette tentative ne leur enlevât leurs spectateurs habituels. Ils eurent effectivement lieu de croire d'abord leurs appréhensions justifiées. Un luxe de décorations auquel on n'était point accoutumé donna à *Danaé*, la pièce de début, une grande puissance de séduction. La foule s'y porta, moins pour l'esprit de la comédie ou pour le piquant de la musique que pour admirer *le Palais de la Fortune*. La suite ne tint pas ce que le commencement avait promis; faute d'avoir des ouvrages capables d'entretenir leur première prospérité, les Italiens virent diminuer sensiblement le chiffre de leurs recettes. Des bals qu'ils donnèrent deux fois par semaine n'eurent pas de succès; les chaleurs de la saison les forcèrent d'y renoncer. A ces nombreux déboires, se joignit pour les comédiens italiens le chagrin de perdre un de leurs meilleurs sujets, Jean Bissoni, *Scapin* très distingué dont la jeunesse avait été semée d'incidents, qu'il dut considérer comme un avertissement de sa vocation. S'étant mis au service d'un opérateur, c'est-à-dire d'un charlatan vendeur de drogues, il courait de ville en ville, débitant sur les places publiques les lazzis destinés à rassembler autour de son maître le cercle de badauds parmi lesquels celui-ci cherchait ses dupes. Bissoni avait alors quinze ans; il fut bientôt aussi savant que son patron, devint son associé et plus tard son rival; une altercation qui survint entre eux les sépara. Livré à lui-même, il se mit à voyager de son côté et prit la route de Milan. Son début dans cette ville ne fut pas heureux; un autre opérateur était en possession de la faveur populaire, en sorte qu'il ne fit pas grand débit de ses miraculeuses préparations. Maint autre que lui se serait retiré devant un pareil obstacle; il ne s'en émut pas même et eut recours à un ingénieux stratagème. Il s'établit sur une place voisine de celle où l'opérateur en vogue tenait boutique. Après avoir vanté avec l'emphase usitée l'excellence de ses remèdes; il ajouta qu'ils étaient trop connus pour en donner un plus long détail, puisque rien ne les distinguait de ceux de son voisin, auquel il appartenait par les liens du sang. Comme cette parenté imprévue demandait à être justifiée, il assura qu'il était le fils du docteur en question, mais qu'ayant eu le malheur d'encourir sa disgrâce par quelque espièglerie de jeunesse, ce père inexorable l'avait banni de sa présence et avait la dureté de ne pas le reconnaître. Cela dit, il profita des bonnes dispositions où il voyait le peuple pour aller se jeter aux genoux du charlatan, le visage baigné de larmes et demandant pardon pour ses fautes passées. L'homme aux spécifiques soutint parfaitement le caractère que lui avait prêté Bissoni, loin de faire bon accueil à son prétendu fils, il le traita tout naturellement de fourbe et de coquin, protestant qu'il ne le connaissait pas. La foule indignée prit parti contre le père dénaturé et quitta sa boutique pour s'approvisionner à celle du jeune homme. Bissoni écoula promptement ses fioles et ses pommades au double du prix ordinaire, grâce à la circonstance; mais craignant des explications qui n'eussent pas été à son avantage, il se hâta de

quitter Milan la bourse bien garnie. Il entra dans une troupe de comédiens ambulants, passa ensuite au service d'un ambassadeur de France en qualité de maître-d'hôtel, et dans un voyage qu'il fit à Paris avec son maître, s'engagea au Théâtre-Italien pour l'emploi de *Scapin*.

Un nouvel auteur vint enrichir de ses productions le répertoire des théâtres forains. L'entrepreneur de l'un de ces spectacles, en vertu d'une autorisation restrictive, ne pouvait faire parler et chanter qu'un seul de ses comédiens dans chaque scène, ce qui veut dire qu'il était réduit aux pièces en monologues. Un homme d'esprit, connu par une foule de mots heureux dans un temps où des traits d'esprit faisaient autant de réputation que de bons ouvrages, lui offrit de le tirer de peine en écrivant une pièce dans le seul système de représentation qui lui fût permis. *Arlequin Deucalion* fut si habilement composé, qu'il semblait naturel de n'entendre parler qu'un seul des acteurs en scène. Le nom de l'auteur livré aux applaudissements fut celui d'Alexis Piron. *Arlequin Deucalion* signala les premiers pas dans la carrière dramatique de l'écrivain *qui ne fut même pas académicien*, et vingt autres pièces suivirent celle-ci avant qu'il ambitionnât de monter sur une scène plus élevée. Un petit nombre a été imprimé; les autres sont connues seulement par les analyses des journaux de l'époque. *Arlequin Deucalion* fut la première pièce avouée de Piron, ainsi que nous venons de le dire; cependant il faut ajouter que l'auteur de *la Métromanie* avait déjà travaillé pour le théâtre des marionnettes, où il fit représenter sous le nom de M. de Maison-Neuve la parodie de *Nicetis*, tragédie de Dauchet. L'entrepreneur auquel il s'intéressait n'ayant pas obtenu pour l'année suivante la permission de faire paraître des acteurs sur son théâtre, imagina de renouveler la spéculation de Lesage, Dorneval et Fuselier. Il fit construire des marionnettes de grandeur naturelle, au moyen desquelles il donna *la Vengeance de Térésias* ou *le Mariage de Momus*, comédie en trois actes, également de Piron. On prétendit que les comédiens français crurent se reconnaître dans les figures de carton du nouveau spectacle, et que, dans la persuasion qu'on les avait voulu jouer, ils sollicitèrent pour faire interdire à l'irrévérencieux entrepreneur le droit de continuer ces scandales dramatiques. Mieux conseillés ensuite, ils auraient consenti, au contraire, à ce que les pantins fussent remplacés par des acteurs de chair et d'os, ce qui eut lieu en effet avant la fin de la foire.

Indépendamment des pièces d'une marche régulière qu'ils offraient à leurs spectateurs depuis que des écrivains de mérite travaillaient pour eux, les théâtres forains avaient conservé leurs troupes de sauteurs et d'équilibristes dont les exercices se donnaient par forme d'intermèdes. Non seulement le public acceptait sans répugnance ces divertissements auxquels il ne conviendrait pas à notre dignité d'assister, mais la cour elle-même prit plaisir à les voir figurer dans les fêtes données par M. le duc d'Orléans au roi lors de son retour de Reims en 1722. Le *Mercure de France* parle en détail de leurs représentations à Chantilly. Au moment où le roi, qui venait de visiter avec intérêt les salles de la ménagerie du château parvint à l'extrémité de la dernière galerie, le sieur Aubert, employé dans la musique du duc de Bourbon, parut sur une estrade ingénieusement décorée, et attira, par les sons enchantés de son violon, une foule d'animaux pareils à ceux que S. M. venait de voir. Ces animaux, dont le voisinage pensa effrayer la royale assemblée, par la raison que la scène de Carter et de Van Aambourg était inconnue, n'étaient autres que des sauteurs de la foire déguisés en lions, en tigres, en léopards, en ours, etc. Ils sortirent de plusieurs bosquets de lauriers, et vinrent se ranger autour de l'Orphée moderne. On admira la manière surprenante dont les saltimbanques imitaient les allures et les cris de leurs modèles. Tout-à-coup des fanfares de chasse se firent entendre. Les quadrupèdes improvisés en furent troublés et manifestèrent leurs craintes par des contorsions tout-à-fait divertissantes. Des chiens poursuivirent l'ours, qui, cherchant un asile, grimpa sur les arbres et de là sur une corde, où il déploya une adresse merveilleuse, tandis que de leur côté ses compagnons aux longues griffes multipliaient les sauts et les gambades. Le roi rit beaucoup, et la cour fit comme le roi.

L'une des loges de la foire où l'on jouait l'*opéra-comique* appartenait au chevalier Pellegrin, frère de l'abbé du même nom, sur lequel on fit cette épigramme bien connue :

Le matin catholique et le soir idolâtre,
Il dîne de l'autel et soupe du théâtre.

On sait que l'abbé Pellegrin ne conserva pas long-temps cette double source de revenus. Dès que ses travaux dramatiques ne furent plus un mystère, le cardinal de Noailles le fit appeler et lui offrit d'opter entre l'église et l'Opéra. Il hésita quelque temps, mais, sa vocation littéraire l'emportant, il renonça à ses fonctions ecclésiastiques. Fixé à Paris sans autre revenu que ses ouvrages, il conçut et mit à exécution un projet reproduit comme une nouveauté, à Paris, il y a vingt ans. M. Eugène de Pradhel, premier et seul improvisateur français, suivant le titre qu'il se donne lui-même (titre qui constitue un pléonasme évident, attendu que là où l'on est seul on occupe sans contestation le premier rang). M. Eugène de Pradhel, disons-nous, ouvrit une boutique de poésie où les personnes qui n'avaient point la muse facile, pouvaient se procurer à juste prix des couplets adaptés à toutes les occasions de la vie, couplets de mariage, de baptêmes, de jubilés, etc. En fondant un pareil établissement M. Eugène de Pradhel s'était trompé de siècle. On ne chante plus à table depuis quarante ans; on porte des toasts à l'anglaise avec accompagnement de discours soporifiques. S'il eût débité des harangues politiques sa spéculation eût été meilleure; mais il n'improvise qu'en vers; or, on n'a pas encore songé à soumettre aux lois de la mesure et de la rime ces sortes d'élucubrations. L'abbé Pellegrin fut mieux inspiré lorsqu'il ouvrit une manufacture d'épigrammes, de madrigaux, d'épithalames, de compliments qu'il vendait plus ou moins cher suivant la quantité et la longueur des vers. Quoi qu'on en eût, il fallait rimer de son temps; comme en traitant avec lui la discrétion était de sa part une des clauses du marché, beaucoup de gens se firent honneur de ses inspirations.

L'abbé Pellegrin composa un grand nombre d'opéras-comiques qui furent, comme la plupart de ses autres productions, livrés au public sous le nom de son frère. Nous ne sachons pas qu'on en ait imprimé : ceux qui restèrent le plus long-temps au répertoire furent : *Arlequin à la guinguette*, *le Pied-de-nez* et *Arlequin rival de Bacchus*. Parmi les épithaphes qu'on lui fit après sa mort, on distingue celle-ci :

Tantôt par ses nobles travaux
Il fournit de farces la Foire,
Tantôt il pourchassa la Gloire
Jusqu'au théâtre des Quinault.

L'abbé Pellegrin avait donné à l'Académie royale de musique *Jephté*, tragédie-opéra. Avant cette pièce on n'avait pas encore pris dans l'histoire sacrée des sujets d'opéras. Elle avait le plus grand succès lorsque, par le crédit de M. le cardinal de Noailles, on en interrompit les représentations. L'auteur de la musique de *Jephté* fut le premier qui joua de la contrebasse dans l'orchestre de l'Opéra.

Édouard Fétis.

(*La suite au prochain numéro.*)

MADAME PLEYEL A VIENNE.

La *Gazette d'Augsbourg* vient de consacrer au compte-rendu des concerts de madame Pleyel à Vienne un article dont nous extrayons le morceau suivant :

« L'enthousiasme avec lequel on a accueilli madame Pleyel à Vienne est d'autant plus remarquable qu'on y a entendu cet hiver les artistes les plus célèbres, et que l'on y est pour ainsi dire habitué à des merveilles d'exécution.

» Une grande renommée précédait déjà l'aimable artiste parisienne. Hambourg, Saint-Pétersbourg, Leipzig (une des villes les plus intelligentes en musique), avaient déjà retenti de ses triomphes. Ainsi l'on s'attendait à un talent extraordinaire, mais nous pouvons dire que l'espérance du public a été surpassée encore.

» Le programme du premier concert de madame Pleyel avait déjà fait naître l'opinion la plus favorable de son éducation musicale et de son goût. Elle se hasarda à annoncer un concert complet d'un maître classique à une époque où le public est habitué, par la majeure partie des virtuoses voyageurs, à n'entendre que des fantaisies, des variations ou des études, exercices d'école proprement dits, où le public est toujours saisi d'une terreur panique en voyant annoncer une œuvre classique et complète. Le préjugé qui accompagne un pareil choix augmenta l'attention que la première apparition de cette artiste devait exciter. Une figure charmante, une physionomie spirituelle et pleine d'aménité, des mouvements marqués par une grâce parfaite, et, ce qui l'emporte peut-être sur tous ces dons de la nature, la rare modestie avec laquelle elle reçut les acclamations qu'excitait sa présence, tous ces avantages devaient contribuer à électriser l'auditoire, si bien préparé par sa renommée. On n'observa ni affectation ni prétention; elle arriva, prit place, jeta un regard sur l'orchestre et commença.

» Une pareille exécution est bien difficile à apprécier et à décrire dans l'ensemble de ses plus beaux détails. Cependant leur énumération peut seule en donner une idée exacte, et nous allons du moins essayer de l'indiquer.

» Il faut citer avant tout la beauté, la rondeur et l'égalité du toucher; la plus grande clarté même dans les traits et figures les plus rapides; en second lieu, la prestesse, la sûreté et l'agilité avec lesquelles madame Pleyel sait vaincre toutes les difficultés, surtout dans les octaves impossibles à surpasser, et qui donnent à son jeu l'avantage de ne jamais marquer la moindre peine, le moindre effort, et de donner au public cette tranquillité et cette confiance qui lui permet de donner pleine attention à la composition et à la manière dont elle est exécutée.

» Un autre avantage, surtout chez une dame, c'est une énergie remarquable qui ne se déploie pas en frappant sur le clavier, mais qui se produit par l'aplomb seulement et par le toucher admirable dont nous avons déjà parlé. Cette énergie ne faiblit jamais et règne dans toute l'exécution, c'est-à-dire partout où elle doit se prononcer. Ajoutez à cela que dans les passages les plus fatigants, son corps reste sans cesse tranquille, ses mains conservent même au milieu du doigté le plus difficile leur forme parfaite; tout a été dit d'ailleurs sur le haut degré de *technique* qui distingue cette artiste.

» Il nous reste à parler de ce qui rend le jeu de madame Pleyel si admirable sous le rapport esthétique. C'est ici que se fait voir dans son plus beau jour la finesse et l'élégance de l'exécution, le don particulier de saisir l'esprit et le sens de la composition dans toute sa profondeur, et de la rendre d'une manière si parfaite, comme si l'ouvrage venait d'être produit nouvellement par elle-même; l'expression touchante du chant, l'effet imposant des moments énergiques, la distribution judicieuse de la force et de la délicatesse, le goût épuré dans les ornements toujours adaptés avec modération et toujours à leur place, enfin l'éloignement d'une certaine manie d'effets trop commune aujourd'hui.

» Madame Pleyel réunissant toutes ces belles qualités peut être déclarée *la première des pianistes* sans crainte d'une opposition de la part des vrais connaisseurs. Les applaudissements ont augmenté, non seulement à chaque concert, mais après chaque morceau exécuté par elle.

» Voici les compositions qu'elle a choisies dans ses trois concerts : Le concert complet en *si* bémol de Hummel; une fantaisie de Doehler sur des motifs de l'opéra *Gypsys-Varning*, de M. Bénédict; le morceau de concert de Weber qui a toujours un si énorme succès; l'adagio et le finale de la grande et difficile fantaisie en *mi* bémol de Hummel, un andante composé par madame Pleyel et deux études de Moschelès (ces dernières sans doute par complaisance envers le goût du jour), un duo brillant sur des motifs de Rossini, de Herz, a étée xécuté par Litz et madame Pleyel, le septuor en *ré* bémol de Hummel; enfin une fantaisie sur des motifs de *Preciosa*, composée par madame Pleyel elle-même et ornée des plus étonnantes difficultés qu'elle sait vaincre complétement.

Madame Pleyel a joué encore le morceau de concert de Weber, qui a été tant de fois redemandé, au brillant concert qui fut donné au profit des pauvres à Josephstadt. On couvrit la scène de couronnes de fleurs et de bouquets. Elle ne détacha de ces derniers qu'une rose qu'elle plaça sur son sein, après quoi elle voulut bien répéter le morceau.

» Nous ne doutons pas que l'aimable et sublime artiste dont nous nous séparons avec douleur, ne renouvelle ses triomphes partout où règneront l'amour pour le noble, et le sentiment des vraies beautés de l'art musical. »

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LA FILLE DU RÉGIMENT,

OPÉRA EN 2 ACTES.

Paroles de MM. Bayard et Saint-Georges;

Musique nouvelle de M. Donizetti.

(*Première représentation.*)

DÉBUT DE MADEMOISELLE BORGHÈSE.

Le feuilleton-prologue créé par feu l'abbé Geoffroy dans le *Journal des Débats* ou *de l'Empire*, et qui est dérivé en feuilleton causeur, disert, babillard sous la plume facile et spirituelle de Jules Janin, est une merveilleuse invention lorsqu'on est forcé de rendre compte d'un ouvrage insignifiant ou détestable. Geoffroy avait-il, par exemple, à parler d'une représentation de *Britannicus*, ouvrage sur lequel sa critique et son admiration s'étaient épuisées, il vous conduisait son lecteur en Grèce avec son héros, le principal personnage de la pièce, le farouche Néron, allant disputer sur la terre des arts le prix du chant et de la lyre; et à ce propos, le journaliste érudit vous instruisait autant qu'il vous amusait. Ainsi de son héritier qui vous évoque tout le siècle de Louis XIV et sa brillante cour, à propos du *Bourgeois gentilhomme* ou de quelque autre sublime farce de Molière.

Les auteurs du libretto mis en musique par M. Donizetti, et représenté mardi passé au théâtre de la Bourse, nous reportent au temps de notre gloire militaire de la république

ou de l'empire, et il leur est venu dans l'esprit, ou du moins dans la tête, de faire intervenir Garat, qui fut aussi une des gloires artistiques de cette époque-là. Les auteurs de la pièce nouvelle n'ont pas pris le célèbre chanteur pour personnage de leur pièce; mais ils le citent comme type du ridicule en musique, et le compositeur s'est associé à cet incroyable trait d'ignorance musicale, en prêtant au plus parfait chanteur qu'ait possédé la France une mélodie dans le genre rococo comme Garat n'en a jamais écrit ou chanté. Garat, qui prenait tous les genres, s'appropriait toutes les méthodes, était surtout le plus éloquent interprète de Gluck et de Grétry, et faisait pleurer ses auditeurs quand il chantait : *J'ai perdu mon Euridice*, d'*Orphée*, ou : *Du moment qu'on aime on devient si doux*, de *Zémire et Azor*. Il a composé lui-même des romances pleines de grâce et de fraîcheur, telles que le *Pèlerin de la Gatice*, *Firmin et son chien*, le *Bélisaire*, d'un style noble, élevé, et une foule d'autres mélodies qui brillent par l'élégance et le goût, par le sentiment d'une déclamation vraie autant que celles qui sortent de la manivelle expéditive de nos compositeurs du jour.

Et maintenant que j'ai, moi aussi, fait mon petit prologue de musique rétrospective au sujet de notre illustre Garat qui, le premier, a implanté le goût du chant en France et nous a laissé une myriade de bons chanteurs qui sont devenus eux-mêmes d'excellents professeurs, à la tête desquels il faut mettre Ponchard, disons succinctement de quoi il s'agit dans le libretto mis en musique par M. Donizetti.

Une marquise tyrolienne qui n'en chante pas une seule (tyrolienne) dans le courant de l'ouvrage, a eu un entretien avec un officier français dans le genre de celui qui a lieu entre Ferville et mademoiselle Julienne, au Gymnase, dans l'avant-scène d'un vaudeville intitulé : *la Chanoinesse*. On se rappelle, ou l'on ne se rappelle point, n'importe, qu'il résulte de cet *entretien* militaire une fort jolie petite fille : il en est exactement de même de la rencontre fortuite dudit officier français et de notre marquise du Tyrol, qui ne chante point de tyrolienne. Par suite de nos pérégrinations militaires en Allemagne, la petite fille est abandonnée sur une grande route par sa chère maman, qui, depuis son *accident*, a en horreur l'uniforme français et fuit en toute hâte sa présence. La petite fille est trouvée et adoptée par le brave 21e et baptisée du nom de Marie ou la fille du régiment. Elle a grandi à l'ombre des lauriers du 21e, et bientôt elle s'éprend d'amour pour un jeune Tyrolien qui ne chante pas non plus la moindre tyrolienne; mais au moment où notre Jeanne d'Arc se livre au doux penchant de son cœur pour le jeune homme, qui, comme tout héros de roman ou d'opéra-comique, lui a sauvé la vie dans je ne sais plus quel danger qu'elle courait, la marquise, qui a reconnu sa fille, vient la réclamer en qualité de tante, et le premier acte finit sur cette péripétie.

Le second acte se passe dans le château de la marquise qui a déjà ébauché un mariage pour sa fille-nièce avec un grand seigneur, et, en attendant la noce, elle lui fait chanter la soi-disant romance de Garat dont je vous ai déjà parlé. Le vieux sergent du 21e qui a élevé Marie au régiment, et lui a aussi donné des leçons de chant, rappelle ses refrains militaires à la jeune fille qui fait involontairement chorus avec son ancien tuteur. Un événement vient la rappeler encore plus vivement à ses premières habitudes martiales, c'est l'arrivée d'un régiment français dans le château de la marquise, et dans lequel notre jeune Tyrolien est sous-lieutenant. Marie refraternise plus que jamais avec ses compagnons d'armes, et conspire dans un fort joli trio qu'elle chante avec son sergent et son sous-lieutenant pour rompre le mariage qu'on veut lui imposer. Cette rupture a lieu après quelques hésitations maternelles de la marquise, qui a le chagrin de se brouiller avec la noblesse de l'endroit; mais a le bonheur plus doux et plus vrai de faire celui de sa fille chérie en lui donnant pour mari celui qu'elle aime.

Il règne en tout cela un esprit faux de vaudeville militaire, un pêle-mêle de soldats et d'officiers se donnant des poignées de main pour le plus grand mépris des lois de toute discipline militaire dont les auteurs n'ont pas l'air de se douter le moins du monde. Au reste, le public de bons bourgeois qui fréquente le théâtre de la Bourse n'y regarde pas de si près en fait de peinture exacte de mœurs, de couleur historique ou locale, d'action logique, de caractères vrais, de dialogue spirituel; et je ne serais pas étonné qu'il allât voir pendant quelques représentations ce petit ouvrage en deux actes, dans lequel ne brillent guère les qualités que je viens d'énumérer, mais qui est soutenu par une musique agréable. Le seul tort de M. Donizetti en écrivant cette partition, c'est de s'être préoccupé du goût français et de ne l'avoir pas faite avec ce laisser-aller italien qui rencontre souvent des mélodies franches et faciles si elles ne sont pas toujours distinguées. Il en résulte un tâtonnement qui fait que son ouvrage manque de caractère.

L'ouverture affecte tout d'abord le style français, et a l'air de vouloir être une préface. C'est bien, sans être mieux que deux ou trois cents ouvertures de notre connaissance. Les chœurs sont d'une complète nullité, et celui d'introduction a été dit détestablement. Le premier duo, *alla militare*, entre Marie et le sergent, est original et ne manque pas de verve, quoique les *rataplan* soient aussi usés à l'Opéra-Comique que les *tralala* dans les tyroliennes de salon; mais ici ce n'est pas la faute du compositeur, qui a tiré tout le parti possible de cet effet militaire. La chansonnette sur le beau 21e qui suit est aussi à effet, et ces deux morceaux ont été dits d'une manière très brillante par mademoiselle Borghèse, la débutante. Quoiqu'elle fût visiblement émue, elle a pris tout d'abord et on ne peut mieux le ton mutin et cavalier, sans trop de hardiesse, d'une fille élevée par des soldats. Cette mesure prouve le tact dramatique de mademoiselle Borghèse, et révèle à l'avance son avenir d'actrice. Elle s'est fort bien tirée aussi d'un duo qu'elle chante avec Marié, d'une jolie romance et du grand air de scène qu'elle a au second acte, lorsque le régiment arrive au son d'une musique qui a fait revivre dans le souvenir des auditeurs celle heureusement abolie par la chambre des députés et qui venait célébrer d'une manière si atroce le gain d'un terne ou d'un quaterne.

Le finale du premier acte n'est pas mal disposé pour les voix, mais n'offre rien de nouveau ni de saillant. Le trio du second acte entre madame Boulanger, Henri et la débutante qui rappelle les refrains militaires se mêlant à la prétendue romance de Garat, présentait une situation musicale dont un compositeur français tel que Boïeldieu ou Auber aurait mieux su tirer parti. Un second trio dans lequel les deux amants prient le vieux sergent de servir leur amour, est ce qu'il y a de mieux dans l'ouvrage de M. Donizetti comme scène, mélodie et agencement des voix qui se croisent, dialoguent d'une façon vive, pressée et dramatique. Ce petit morceau, bien qu'il soit en quelque sorte une reproduction de l'idée, un calque du trio du *Pre-aux-Clercs*, d'Hérold, au troisième acte, a généralement plu, et a été redemandé. On se serait bien gardé d'en faire autant pour la romance de déclaration d'amour et demande en mariage que Marié, chargé du rôle du sous-lieutenant tyrolien, adresse à la marquise au dénouement. Cette malheureuse romance abonde en intonations, en notes hurlantes comme en pousse un pauvre chien qui a perdu son maître, et dont abonde aussi la voix de Marié.

Somme toute, ou résultat progressif et ascendant de cette

peu mémorable représentation, dans laquelle les directeurs de l'Opéra-Comique ont déployé la mesquinerie et le peu de goût qui les caractérise à l'égard de la mise en scène, des costumes et des décorations : succès négatif du libretto, succès assez franc de la musique, et succès brillant de la débutante à qui les bouquets n'ont pas manqué.

A. D.

CONCERT DE M. OLE-BULL.

En vérité, à la manière dont M. Ole-Bull a été annoncé par les journaux, on aurait pu croire à la venue en ce monde musical d'un nouveau messie violoniste. M. Ole-Bull a dû être de la société *Aide toi, le ciel t'aidera*, qui florissait sous la restauration, car il sait parfaitement les voies et moyens de se produire en public. Il paraît qu'il n'attache pas peu d'importance aux faveurs de cette séduisante courtisane que l'on nomme la presse, et qu'il n'a rien négligé pour les obtenir ; mais, par cela même qu'elle est femme, elle a des caprices, et il lui passe quelquefois par la tête de dire de bonnes vérités à ses adorateurs ou à ses flatteurs. Elle nous charge donc, nous qui par caprice et curiosité nous mettons parfois au rang de ses secrétaires, de dire à M. Ole-Bull qu'il possède une assez belle somme de talent pour se dispenser d'employer des moyens de publicité qui prennent leur source dans ce qu'on appelle, il faut bien dire le mot, le charlatanisme. Nous savons que c'est la maladie politique et artistique de notre époque ; mais le public français, si intelligent, si fin, est un médecin adroit qui guérit ceux qui en sont atteint et viennent se présenter devant lui, par une légère infusion d'ironie ou par une forte application d'épigrammes, suivant l'intensité de la maladie.

D'après le dire de quelques journaux, M. Ole-Bull aurait reçu de Bernadote, ex-ministre de la guerre sous la république française, et maintenant portant titres et noms de Sa Majesté Charles-Jean, roi de Suède, une décoration composée de cent diamants en récompense de ses faits et gestes comme violoniste. Nous avons vu une grande partie du public plus préoccupée de l'absence de ce fastueux insigne sur la personne de M. Ole-Bull que des sons suaves et brillants qu'il tirait de son violon, dans le concert qu'il a donné samedi passé au théâtre de la Renaissance. Oui, dans ce temps d'idées positives, d'amour et de haute considération pour tout ce qui a l'apparence de la richesse, on aurait su plus de gré à M. Ole-Bull de nous montrer sa riche décoration de cent diamants, que de lui voir élever au ciel ou vers les quatrièmes loges ses regards comme pour y chercher l'inspiration. L'immense talent d'exécution de Paganini, son mérite réel comme compositeur, son physique exceptionnel, et le charlatanisme inhérent au caractère italien, ont peut-être contribué à augmenter sa réputation en France ; mais M. Ole-Bull n'est pas encore sur la même ligne que Paganini. Et d'abord, nous engageons M. Ole-Bull à se pénétrer de cette vérité, que pour être un violoniste célèbre il faut travailler sérieusement la composition et savoir écrire de larges et beaux ouvrages comme en ont produit Corelli, Tartini, Locatelli, Leclair, Gaviniés, Viotti, Kreutzer, Rode, Spohr, et même Mayseder, sans cela votre nom meurt tout entier, même de votre vivant.

M. Ole-Bull nous a fait entendre des morceaux sans méthode et sans originalité. Sa *Polacca guerriera*, qu'il avait déjà dite lors de son premier voyage à Paris, ne nous a pas paru plus polonaise qu'à la première audition. Quant à l'exécution du violoniste norwégien, elle se distingue par de bonnes et nombreuses qualités. Son intonation est juste, sa cadence égale, sa double corde aisée, son *staccato* bien mordu, son archet libre et d'une grande vélocité ; ses octaves surtout, intervalles si difficiles sur le violon en raison du rétrécissement du diapazon en montant vers l'extrémité du manche, sont admirables de justesse ; mais si son archet se distingue par une brillante prestesse, il manque d'ampleur et ne tire qu'un son mesquin ; sa cadence est fine, mais grêle : si M. Ole-Bull chante sur son instrument avec beaucoup de grâce, c'est de la grâce froide ; il y a de la sensibilité dans sa mélodie, mais elle est peu profonde et se sent des glaces de la Norwège. Enfin M. Ole-Bull est un violoniste comme nous en avons en France, sinon une demi-douzaine, du moins trois ou quatre, et dont le talent aurait été plus remarqué et peut-être plus loué, si celui qui le possède ne s'évertuait un peu trop à vouloir le faire prédominer sur celui de ses égaux.

Le concert de M. Ole-Bull n'a rien offert de bien remarquable, si ce n'est un air italien chanté par madame Fauconnier, cantatrice qui se révélait pour la première fois au public, et qui a annoncé tout un brillant avenir dès ce premier début. Madame Fauconnier possède une voix bien timbrée, qu'elle pose on ne peut mieux, mais qui doit acquérir cependant de la légèreté par l'étude de la vocalisation dont les *soprani* auront toujours besoin, malgré le style de chant large et lourd qu'on tente de mettre à la mode, parce que cette manière de chanter est plus facile.

Euzet est venu nous dire un air de basse d'une façon assez faible, après avoir, il est vrai, fait réclamer l'indulgence du public pour la mauvaise disposition vocale dans laquelle il se trouvait. Quoiqu'il aurait bien dû en faire autant, Hurteaux n'a pas cru devoir prendre cette précaution, non plus que mademoiselle Drouart, qui, nous devons le dire, n'a pas hésité à mutiler le bel air du *Freyschütz*. Nous convenons avec plaisir, d'après plusieurs journaux qui n'ont pas trouvé d'autre moyen de louer son talent de cantatrice, que *mademoiselle Marie Drouart est une jeune et belle personne* qui a de l'avenir ; mais cette qualité de jeune et belle personne ne l'autorise pas à traiter la musique de Weber aussi cavalièrement qu'elle l'a fait au concert de M. Ole-Bull, et nous aimons à penser que ce n'est pas sans un léger remords qu'elle a outragé la mémoire d'un illustre compositeur.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** L'administration de l'Opéra vient de confier un libretto en deux actes, de M. Scribe, à l'auteur de *la Double échelle*, M. Ambroise Thomas.

*** La représentation que l'Académie royale de musique doit donner au bénéfice de mademoiselle Falcon aura lieu le mardi 25 février. La grande et belle cantatrice chantera les deux premiers actes de *la Juive* et le quatrième des *Huguenots*. Elle ne pouvait mieux choisir pour donner au spectacle tout l'éclat possible. Entre les deux opéras, mademoiselle Fanny Elsler jouera le deuxième acte de *la Gipsy* et dansera la fameuse *Cracovienne*. Il est inutile de dire que tout Paris voudra être ce soir-là rue Lepelletier.

*** La vogue du bal de l'Opéra s'accroît de semaine en semaine. Samedi dernier, la foule s'y était portée avec plus d'ardeur que jamais, et pourtant, grâce aux mesures prises par l'Administration, nul désordre, nul embarras n'ont troublé cette belle fête nocturne. L'air circulait dans le foyer, et dans la salle il y avait redoublement de gaîté, de folie et de plaisir. — A samedi, 15 février, le *septième bal*.

*** La Renaissance et le chanteur Ricciardi ont rompu leur traité. L'artiste va faire une tournée départementale.

*** Depuis quinze jours grande agitation dans l'hôtel Castellane, grand bruit de voitures dans la cour, lectures de comédie dans le salon et répétitions dans la salle de spectacle. C'est qu'il va se don-

ner une représentation extraordinaire, des plus extraordinaires, au bénéfice des réfugiés polonais. *La Duchesse de Guise*, opéra de M. Flottow, sera représenté par une troupe d'amateurs. La musique est, dit-on, fort belle, et le poëme fort ingénieusement arrangé d'après le fameux drame d'A. Dumas. Les chœurs seront chantés par des femmes du monde artistes et grandes dames.

*** M. C.-A. Frank, ce jeune pianiste d'un talent très remarquable dont nous avons souvent eu occasion de parler, donnera, vendredi 28 février, un concert dans les salons de M. Pape. Il exécutera plusieurs morceaux de sa composition et de Thalberg. On entendra des morceaux remarquables de Gluk, Grétry, Piccini, Mercadante, Rossini et Weber. On se procurera des billets chez M. Franck, 22, rue Montholon.

*** Le concert de mademoiselle Clara Loveday aura lieu le jeudi 27 février, à 8 heures du soir, dans la salle de M. Herz, rue de la Victoire. On y entendra des artistes distingués.

*** Une de nos plus élégantes pianistes, madame Elise Jupin, d'un talent si plein d'animation et qui interprète nos meilleurs auteurs avec autant de pureté que de chaleur, donnera, dimanche prochain, dans les salons de M. Pape, 10, rue de Valois, à une heure précise, une brillante matinée musicale, dans laquelle on entendra mademoiselle Rossi, de l'Opéra-Comique, Roger, du même théâtre, MM. Rigault sur le violoncelle et Larivière sur la harpe. D'autres artistes distingués concourront à ce concert, qui ne peut manquer d'attirer les amateurs de la bonne et agréable musique.

*** *Salle Saint-Honoré.* — La symphonie pastorale exécutée vendredi dernier avait attiré une affluence extraordinaire. Cette œuvre de l'immortel Beethoven a été exécutée dans un religieux silence, et l'âme des auditeurs a été constamment à l'unisson des sentiments que cette belle musique exprime; deux solos de cor et de violoncelle, exécutés par MM. Urbin et Pilet, dans la première partie ont été couverts d'applaudissements. Mercredi prochain, nouvelle solennité. M. Valentino fera exécuter le grand septuor de Beethoven et des ouvertures qui seront entendues pour la première fois, et qu'attend un beau succès.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille.*— Voici ce que dit le *Sémaphore* des premières représentations de *Guido et Ginevra*: Pour ce qui est de la musique, aujourd'hui que trois auditions successives ont suffisamment initié le public aux beautés de la partition, tout le monde est d'accord sur ce point, que *Guido et Ginevra* offre un assez grand nombre de morceaux dignes du talent de l'auteur de *la Juive*; on y trouve la même science d'instrumentation et des motifs très heureux. M. Halevy, en effet, est un artiste grave, consciencieux et qui respecte surtout son art; on doit, de plus, lui accorder le mérite de produire de grands effets. Quand une situation forte se présente, il est rare qu'il n'en tire pas un puissant parti. Cette fois M. Scribe lui en a fourni plusieurs qui ont du rapport, soit avec celles de *la Juive*, soit avec celles de *Robert*, des *Huguenots* et de *Roméo et Juliette;* son inspiration se trouvait donc, pour ainsi dire, encadrée dans des moules connus, mais elle n'a rien perdu pour cela de son originalité. M. Halevy n'a emprunté à ses devanciers ni leur harmonie ni leur mélodie, et son œuvre porte nettement l'empreinte de son talent. Dans le premier acte on a surtout applaudi la *Romance de Guido* et l'air du *Condottiero;* dans le second, le duo bouffe chanté par Dabadie et mademoiselle Lamy :

Moi, je ne demande pas mieux
Que de vous servir tous les deux,

a fait le plus grand plaisir, bien qu'on ait trouvé que la partie de Ricciarda soit sacrifiée à celle de Forte-Braccio. Le troisième acte est le plus puissant de tous; la musique y est belle et forte. Ici tout s'élève à une grande hauteur; le *Chant des Religieuses*, la *Prière de Médicis*, la *Cavatine de Guido*, le *Chant des Condottieri* au moment où ils descendent dans le caveau, tout cela émeut, agite profondément. Au dernier acte nous avons le *chœur des Condottieri*, d'une grande énergie de coloris, puis le duo ravissant entre Guido et Ginevra. Guido croit d'abord à une apparition et la saisit avec délire; M. Halevy a composé cela dans un bon moment, son cantabile est écrit d'inspiration. Nous avons déjà constaté le succès de Damoreau, et celui de Dabadie dans le rôle de Forte-Braccio; le public donne chaque soir à ces artistes des témoignages nombreux de sa satisfaction; madame Minoret a été dramatique dans sa grande situation du troisième acte, mademoiselle Lami s'est montrée gracieuse dans le personnage de la comédienne Ricciarda. L'orchestre est généralement satisfaisant; les chœurs ont glorieusement réparé plus tard les fautes légères de la première représentation. Aujourd'hui l'ensemble de l'exécution de *Guido et Ginevra* ne laisse presque rien à désirer. M. Lattila a peint les décors du troisième acte avec un soin dont il faut lui savoir gré, et une entente de la perspective dont nous le félicitons. Il y a peu de danses dans *Guido et Ginevra*, mais celles qui s'y trouvent sont des plus agréables; nous avons remarqué un pas très bien réglé et très bien exécuté par mesdames Bartholomin et Fillodeau, et par MM. Montplaisir et Fillodeau. Mais rien n'est plus gracieux que le pas de fantaisie dansé par mademoiselle Louisa et M. Lerouge. C'est une sorte de *tarentelle* des plus vives, se terminant par une valse originale. Mademoiselle Louisa montre dans l'exécution de ce caprice chorégraphique une perfection rare en même temps qu'une grâce piquante; elle a des mouvements de mutinerie délicieux, des ports de tête adorables. D'après ces motifs et considérations, l'opéra de *Guido et Ginevra* nous semble de nature à se placer dans notre répertoire lyrique à côté des ouvrages qui ont fourni une carrière brillante.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — Mlle Heinefetter a donné l'autre jour au théâtre un de ces concerts qui ne réussissent guère ici, parce qu'on les donne au théâtre dans des conditions qui ne vont pas à nos bourgeois, lesqnels n'aiment pas à se désheurer. Mademoiselle Heinefetter a la voix bien timbrée dans le medium et à l'aigu, mais un peu sourde dans les sons graves. Elle ne manque pas d'une certaine facilité de vocalisation lorsqu'elle chante *piano;* comme jamais elle ne hasarde un trait dans la force, il est probable que son organe s'y refuse. Une qualité dont il ne faut pas oublier de lui tenir compte, c'est celle d'une justesse parfaite. Le talent de mademoiselle Heinefetter ne peut pas se bien juger dans un concert; il faut à cette cantatrice le mouvement de la scène. Sa démarche, ses gestes annoncent une organisation énergique à laquelle l'activité du jeu théâtral est nécessaire. Le seul morceau qui aurait pu lui offrir l'occasion de donner à son chant un peu de cette action scénique dont elle a besoin, le duo de *Semiramide* dans lequel elle devait être secondée par M. Renaud, n'a pas été donné à cause d'une indisposition de ce dernier. Le régisseur, en annonçant au public cette fâcheuse nouvelle, avait promis que, par compensation, mademoiselle Heinefetter chanterait un air allemand. Nous devons dire que l'air allemand s'est trouvé changé en un fragment écrit par Bellini pour ténor, avec des paroles italiennes, et qui perd beaucoup à la substitution de voix. Après un air de *Norma* et une cavatine de *Giovanni di Parigi*, mademoiselle Heinefetter a recueilli les applaudissements unanimes du petit nombre des personnes présentes. Les éloges que mérite M. Demunck pour la manière dont il a joué une fantaisie de Servais sur un motif de Schubert sont complets, sans restriction possible, sans *mais* correctif.

*** On prépare au théâtre de Drury-Lane un opéra dont la musique sera choisie, dit-on, parmi les compositions de S. A. R. le prince Albert.

Le Directeur, A. SPECHT.

Annonces.

OMNIUM MUSICAL.

Musique vocale et instrumentale, choisie par M. Romagnesi chez tous les éditeurs de Paris, selon le goût et la volonté de chaque abonné, qui, d'après les indications qu'il donne sur la nature et l'étendue de sa voix, ou sur l'instrument qu'il cultive, reçoit cette musique *franco*, aux conditions suivantes :

Pour 24 romances, chansonnettes, nocturnes, facéties de Loïsa Puget, Masini, etc. Par an : 20 fr. avec piano ; 10 fr. avec guitare. Les romances choisies pour les *jeunes personnes* leur parviennent sous le titre de l'*Abeille musicale*. — Pour un air ou duo d'opéras, par mois; prix annuel 25 fr. piano ; 13 fr. guitare. — Pour un quadrille chaque mois avec piano ou en quintette, pour l'année, 25 fr. — Pour un ou plusieurs morceaux de musique instrumentale, par mois, mais dont le prix *marqué* total pour l'année sera de 86 fr. au moins ; par an, 36 fr.

On souscrit à Paris, chez M. Romagnesi, rue Richelieu, 8. (Affranchir).

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** N° 14.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT

A LA

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :

50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 16 février 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :

1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Mœurs dramatiques (suite de la troisième lettre). — *Biographie :* Handel (deuxième article) ; par FÉTIS père. — Décentralisation artistique. — Revue critique; par HENRI BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

MŒURS DRAMATIQUES.

LETTRES D'UNE ACTRICE

SUR

L'INTÉRIEUR DES COULISSES ET LES FOYERS D'ACTEURS.

A MADAME LA DUCHESSE DE ***.

(Suite de la troisième lettre.)

M. Védel qui, sous la restauration, avait suivi l'acteur Perlet en Angleterre, remplissait au Théâtre-Français à Londres les rôles qu'en termes de théâtre on appelle *utilités*. Les nobles ladies et les fashionables de la haute aristocratie anglaise, sous le patronage de qui s'était mis Perlet, se plaignaient fort des acteurs qui le secondaient, et notamment de ce monsieur qui remplissait fort mal, disaient-ils, lé emploi dé lé ioutilité, et qui leur paraissait fort inutile, car il ne pouvait jamais dire sans lé plous grande hésitéichonn, ajoutaient-ils :

Monsieur, c'était une lettre
Qué dedans vos mains on m'avait dit dé remettre.

Pour être agréable à sa noble clientèle, Perlet renvoya à Paris son artiste inutile en le recommandant à son père qui tenait un bureau de correspondance et d'agence dramatique. Il devint bientôt le premier commis de cette agence, et le père de Perlet étant mort, le premier commis se trouva à la tête de la maison; mais il ne s'y rendit pas plus utile que dans les utilités dramatiques, et l'entreprise qui était prospère sous la direction de Perlet père, et rapportait de 25 à 30,000 fr. par an, déclina, et se perdit dans les mains habiles ou non du nouvel administrateur. Force lui fut d'entrer au Théâtre-Français, avec lequel il avait eu quelques rapports, en qualité de second souffleur et troisième secrétaire de l'administration.

La place de caissier du théâtre étant devenue vacante par la mort du titulaire, le second souffleur, troisième secrétaire, capta les suffrages de quelques sociétaires à qui il persuada que si on lui accordait cette place de caissier, cela le mettrait à même de faire un mariage avantageux. On fit donc de notre souffleur un caissier, car au fond les comédiens sont obligeants, et il se maria selon tous les vœux de son cœur, et pour faire son cautionnement.

Il y a bientôt trois ans que le sénat comique de la rue Richelieu déposa son directeur, M. Jouslin de Lasalle, pour des causes qui n'ont jamais été bien expliquées. Messieurs les comédiens ordinaires voulant éviter de subir un directeur nommé par le ministre, mirent en avant leur caissier, en lui imposant la condition de donner sa démission s'il se montrait incapable de conduire dans une voie de prospérité les affaires du Théâtre-Français. M. Védel monta donc sur le trône par et pour les sociétaires.

A l'exception des débuts de mademoiselle Rachel que le hasard lui envoya, l'incapacité qui devait amener sa démission parut évidente aux yeux de ses protecteurs et commettants, soit dans l'exploitation du théâtre de l'Odéon où il échoua complétement, soit dans ses relations avec les journalistes et les auteurs, soit dans toutes autres affaires administratives. Il fallut donc lui faire comprendre ce que l'archevêque de Grenade avait prié Gil Blas de lui annoncer quand il s'apercevrait de l'affaiblissement de ses facultés intellectuelles. Mais allez donc dire à un homme qui règne et qui en a pris la douce habitude :

Tyran, descends du trône, et fais place à tes maîtres!

Cet homme prétend que vous êtes des anarchistes, des ambitieux, des êtres dangereux, turbulents, qui ne sont jamais contents de rien, et il garde le pouvoir, et voilà la position du directeur actuel du Théâtre-Français, qui *touche à sa décadence*, comme l'a fort bien dit M. Etienne dans *Brueïs et Palaprat*.

Et maintenant si tu as lu le *Roland furieux* de l'Arioste, tu peux le faire une juste idée de l'état du Théâtre-Français en te rappelant le chant de ce beau poëme qui peint si bien la discorde dans le camp d'Agramant; et ce qui ne contribue pas à y ramener la paix, c'est que lorsque mademoiselle Mars joue *Mademoiselle de Belle-Isle*, elle fait cinq cents francs de recette. Il est vrai que chaque représentation de mademoiselle Rachel en donne cinq mille; mais la jeune tragédienne, usant et abusant de sa position, demande des appointements fabuleux, selon l'expression pittoresque de M. Harel, directeur de la Porte-Saint-Martin, qui administre aussi fort mal son théâtre, et cela parce qu'il a trop d'esprit, dit-on, raison tout opposée, assurent de méchantes langues, à celle qui fait que M. Védel conduit le sien, ou celui de messieurs les comédiens français, tout de travers. Mademoiselle Rachel donc, appuyée sur quatre ou cinq rôles de l'ancien répertoire et ne voulant pas en jouer de nouveaux, ne demande rien moins que cent mille francs d'appointements et quatre mois de congé, autrement elle menace sourdement la France de faire comme a eu l'air de faire l'Angleterre, une alliance avec la Russie. Les vieux sociétaires la laisseraient partir volontiers, humiliés qu'ils sont de voir une jeune fille attirer la foule par le singulier mérite de dire tout simplement la tragédie. Pendant ce temps, la jeune tragédienne joue dans le monde le rôle de la Clairon. Si les petits souverains d'Allemagne ne lui proposent point de l'épouser, si des duchesses ne la conduisent pas dans leurs carrosses et sur leurs genoux au For-l'Evêque, son excellence le ministre de l'intérieur l'invite à dîner. On a dernièrement arrêté dans un de ces dîners que mademoiselle Rachel ne jouerait point de rôle nouveau, et qu'elle s'en tiendrait à Corneille et à Racine qui seuls sont dignes d'elle. M. Casimir Delavigne lui avait cependant fait, à la prière du directeur, une pièce nouvelle intitulée : *la Fille du Cid;* mais voilà que les protecteurs ont déclaré l'ouvrage indigne de leur jeune protégée, et force a été à l'auteur des *Enfants d'Edouard* de retirer sa pièce reçue, comme toujours, à l'unanimité. Cette fois le poëte n'a pas été se plaindre au roi, selon son habitude, mais bien au ministre lui-même et à son chef de division qui se sont disculpés en gens habitués à recevoir comme à donner de l'eau bénite de cour. C'est-à-dire qu'après avoir foudroyé la littérature actuelle dans ce fameux dîner, ils ont assuré à notre poëte, suivant la cour, qu'ils professaient la plus haute estime pour son génie et son beau talent d'écrivain. Notre auteur n'en a rien cru, et pour se venger de la Comédie-Française, il a porté *la Fille du Cid* au théâtre de la Renaissance où Ligier devait la suivre.

Comme la première représentation de toutes les pièces de M. Casimir Delavigne est le sujet de quelque controverse politique ou administrative qui, si elle n'en rehausse l'éclat littéraire, en fait parler beaucoup du moins, celle-ci devait avoir le sort de ses aînées. Le rôle de la fille du Cid, dédaigné par mademoiselle Rachel, sera joué par la nièce de Guyon dont on parle déjà avec beaucoup d'éloges. Il serait curieux qu'au lieu d'une princesse tragique de si cher entretien nous en eussions deux. Ce serait un nouvel impôt à prélever sur ce bon public français qui se laisse tondre, et se dédommage par quelques épigrammes.

Pendant tous ces débats on monte lentement *la Calomnie* de M. Scribe, qui dit à qui veut l'entendre que MM. les comédiens ordinaires ont été beaucoup plus comiques aux répétitions de sa comédie qu'ils ne le seront sans doute à la représentation. Pendant ces répétitions, les voyant se parler avec action entre eux, M. Scribe, dans ses illusions d'auteur, s'il en a encore, s'imaginait que ses acteurs discutaient quelque jeu de scène, quelques difficultés, quelque point important de son ouvrage; il s'approcha d'eux pour éclaircir la chose ou résoudre la question, et il fut tout surpris d'entendre ces pauvres artistes parler dans leurs coulisses de code, de conseil judiciaire, de paragraphes et d'articles du décret de Moskow. Force a été alors à l'auteur d'ajourner les répétitions de son ouvrage, qui aurait dû être déjà représenté depuis long-temps.

Le comique Labranche-Samson, qui n'est rien moins que comique, administrativement parlant, dit à M. Buloz, commissaire royal près le Théâtre-Français, qui donnait communication au comité d'un arrêté du ministre pris dans l'intérêt de la société, mais qui, selon M. Samson, empiétait sur ses droits et prérogatives de sociétaire, qu'user du pouvoir que lui donnait sur les comédiens sa haute position de ministre était une insigne lâcheté. M. Duchâtel ayant voulu avoir raison de cette sortie intempestive, il a fallu que le comité désavouât ce petit madrigal de son Figaro. Le hardi barbier de Beaumarchais dit bien quelques dures vérités à un grand seigneur; mais avec plus d'esprit, de finesse et de politesse. Et maintenant, sur les ruines du comité dissous s'est élevé une commission composée de MM. Félix-Réal, Vivien, Vitet, Perrot, Dumont, député, et Napoléon-Cavé, grand-officier de la Légion-d'Honneur, je crois, protecteur des beaux-arts, médiateur de la Comédie-Française, etc., etc. Ces messieurs se sont chargés de formuler un rapport ou je ne sais quelle organisation en société anonyme sous la conduite d'un directeur nommé par le ministre. Ce beau projet n'aura pas de suite, et l'on en viendra, au dire des gens qui connaissent bien la question et voient clair en ce chaos, à la liquidation de cette société pour la reconstruire d'éléments plus en harmonie avec les besoins et les exigences artistiques de l'époque où nous sommes. Et cependant, l'oligarchique gouvernement de la rue Richelieu refuse toute amélioration qui porte, dit-il, atteinte à ses droits d'héritier de Corneille, de Molière et de Racine. C'est la vieille monarchie française usée par les folies de Louis XIV, de la Régence et de Louis XV qui croyait en 1789 qu'elle ne pouvait pas tomber. En attendant cette chute, la Comédie-Française a nommé, pour la représenter, un nouveau comité composé de Monrose, Desmousseaux, Saint-Aulaire, Beauvallet, Perrier et Joanny. C'est le pasquinisme, la rouerie d'un ancien clerc d'avoué, le bavardage creux, la grosse gaîté du théâtre des boulevards, la folie morguée et la vieillesse obstinée, chargés de prouver, soutenir et faire valoir les droits des héritiers — et quels héritiers, grand Dieu! — de Corneille, de Molière, de Racine, de Regnard, de Voltaire, de Beaumarchais, etc.,

Il me semble d'ici te voir rire, ma chère amie, de mes réflexions administratives, historiques et politiques; mais que veux-tu? on n'entend parler dans les coulisses de tous

nos théâtres que de réforme et de débats parlementaires. Cette monomanie a aussi gagné les comédiens. Quoi qu'il en soit, je n'oublie pas que je t'ai promis la peinture de quelques uns de ces drames intimes, rétrospectifs ou actuels qui se sont joués ou qui se jouent chaque jour dans l'intérieur des coulisses. Cela nous reposera de ces déplorables et ennuyeux débats administratifs dans lesquels les comédiens ne se plaisent que parce qu'ils ne peuvent se distinguer par quelques créations neuves, originales et hardies dans leur art.

Toute à toi, chère duchesse,

JUNIE.

Biographies.

GEORGES-FRÉDÉRIC HANDEL.

(Deuxième article[1].)

En 1710 Handel se rendit de Rome à Naples ; il y composa pour une princesse espagnole, que Mattheson désigne sous le nom de *Donna Laura*, une pastorale qui a pour titre : *Aci, Galathea* (sic) *e Polifeme*. Cette pastorale est entièrement différente de celle qui a été exécutée ensuite en Angleterre, et que Arnold a publiée dans sa collection des œuvres de Handel. Ce compositeur resta peu de temps à Naples, et lorsqu'il en partit, il visita plusieurs villes d'Italie, n'y trouva point d'engagement, et résolut de retourner en Allemagne. N'ayant de préférence pour aucune ville, et ne connaissant point Hanovre, il résolut de s'y rendre. Steffani était alors le maître de chapelle de cette cour ; il fit au jeune artiste le plus généreux accueil, le présenta au prince et le désigna comme son successeur. Cette époque fut décisive pour le caractère définitif du talent de Handel, car il adopta dès lors le style élégant de Steffani, et en fit une heureuse fusion avec la vive et piquante modulation de l'harmonie allemande, et avec les qualités de son propre génie. De là vient qu'on remarque une différence très sensible entre les productions de Handel qui datent de ce temps, et ses ouvrages antérieurs.

L'électeur de Hanovre avait offert à Handel 1,500 écus d'appointements, avec le titre de maître de chapelle ; l'artiste hésitait à accepter ces propositions, parce qu'il voulait visiter l'Angleterre ; instruit de cette circonstance, le prince lui fit dire qu'il lui accordait un congé, et que son traitement lui serait payé comme s'il ne s'était pas éloigné de la cour. Handel accéda à ces propositions, et partit immédiatement pour Halle, où il voulait visiter sa mère devenue aveugle. Il vit aussi son ancien maître, Zachau, et quelques amis, puis il se rendit à Londres par Dusseldorf et la Hollande. Il y arriva au mois de décembre 1710. Le directeur du théâtre de Hay-Market l'engagea à écrire un opéra, et *Rinaldo*, que Handel composa en quatorze jours, fut joué le 24 février suivant. Hawkins et ses copistes disent que le succès théâtral surpassa tout ce qu'on espérait ; mais cette assertion est évidemment inexacte, car Burney nous apprend (*A general History of Music*, t. IV, p. 225) que depuis le 24 février jusqu'au 2 juin, la pièce n'eut que quinze représentations. Toutefois la musique fut recherchée avec tant d'empressement, que le marchand de musique Walsh gagna quinze cents livres sterling par sa publication. On cite à ce sujet un mot plaisant dit par Handel lorsqu'il eut connaissance de ce bénéfice : *Mon cher Monsieur*, dit-il à Walsh, *il faut que tout soit égal entre nous; vous voudrez donc bien composer le premier opéra, et moi je le vendrai.*

Le congé qui avait été accordé à Handel était près d'expirer ; il lui fallut songer à retourner à Hanovre, et il alla prendre congé de la reine (Anne), qui lui fit de beaux présents et lui témoigna le désir de le voir revenir à Londres. Le premier ouvrage de Handel, après son retour à la cour de l'électeur, fut la composition de douze duos de chambre, pour la princesse électorale Charlotte, qui fut ensuite reine d'Angleterre. Ces duos, devenus célèbres, sont écrits dans le style de Steffani, mais avec ces modulations vives et inattendues qui caractérisent le génie de Handel.

Après deux ans de séjour à Hanovre, il obtint de l'électeur la permission de retourner en Angleterre, sous la condition de n'y pas rester trop long-temps. Il arriva à Londres dans les derniers jours du mois de décembre 1712, dans le temps des négociations de la paix d'Utrecht. Après que le traité de cette paix eut été conclu, Handel reçut de la reine l'ordre de composer un *Te Deum* et un *Jubilate* qui furent exécutés en 1714, à l'église de Saint-Paul, en présence même de la reine, qui mourut peu de temps après (le 12 août 1714). L'électeur de Hanovre ayant été appelé au trône d'Angleterre par acte du parlement, succéda à cette princesse et régna sous le nom de Georges Ier. Irrité contre Handel, à cause de l'oubli qu'il avait fait de ses engagements, et aussi parce qu'il avait composé un *Te Deum* pour la paix d'Utrecht, considérée comme désastreuse par tous les princes protestants d'Allemagne, ce monarque éloigna de lui l'artiste à son arrivée en Angleterre. L'amitié du baron de Kilmansegge, chambellan du roi, pour Handel, s'épuisa long-temps en vains efforts pour le faire rentrer en grâce ; enfin il crut avoir trouvé une occasion favorable dans une partie de plaisir qui devait avoir lieu sur la Tamise, et que le roi avait promis d'honorer de sa présence. Le baron demanda à Handel de la musique pour cette fête, et celui-ci composa une symphonie suivie de divers morceaux de musique instrumentale. Tout cela est connu dans les œuvres de Handel sous le nom de *Water-Music*. L'orchestre était placé dans une barque qui suivait celle du roi : le compositeur dirigeait lui-même l'exécution. Georges Ier n'eut pas de peine à reconnaître le génie de Handel dans cette musique ; mais quoiqu'il eût paru satisfait, il ne parla point de l'auteur de l'ouvrage. Le baron attendait avec impatience une occasion favorable pour parler de son protégé : elle se présenta lorsque le roi témoigna le désir d'entendre Geminiani exécuter les nouveaux solos qu'il venait de publier. Craignant que ces morceaux ne répondissent pas à l'attente de Georges Ier, si le clavecimiste était inhabile, il demanda que Handel l'accompagnât : le roi y consentit. Lorsque Handel se trouva en sa présence, il lui exprima son regret de l'avoir offensé, et sa résolution de réparer sa faute par les plus grands efforts de zèle et de reconnaissance. Dès lors il rentra en grâce, et la faveur royale se manifesta en doublant le traitement que la reine Anne lui avait accordé.

Déterminé à se fixer en Angleterre, Handel commença à céder aux instances de quelques personnages riches et titrés, qui témoignaient le désir de lier avec lui une connaissance intime. Le comte de Burlington avait pour ses ouvrages une admiration sans bornes ; il offrit au célèbre artiste un logement dans sa maison, qui fut accepté. Dès ce moment, Handel put se livrer en liberté aux inspirations de son génie. Il assistait fréquemment à des soirées de musique dont ses compositions faisaient le principal ornement. Quelquefois il allait à Saint-Paul, quand le service du soir était achevé, et là il excitait l'enthousiasme d'une assemblée nombreuse et choisie par son talent d'organiste.

(1) Voyez la *Revue et Gazette musicale* du 6 février 1840.

Après trois années de séjour chez le comte de Burlington, pendant lesquelles il avait composé ses opéras allemands *Amadis*, *Thesæus*, et l'opéra italien *Il pastor fido*, pour le théâtre de Hambourg, il reçut du duc de Chandos l'invitation de prendre la direction de sa chapelle, dont Pepusch avait été quelque temps le maître. Ce seigneur magnifique ne fut point effrayé par les sacrifices qu'il devait faire pour mettre à la tête de sa musique le premier compositeur du royaume, et peut-être de l'Europe ; quelles qu'aient pu être les prétentions de Handel, elles furent acceptées, et l'illustre artiste alla s'établir en 1718, *Cannons-Castle*, résidence du duc ; il y composa vingt grandes antiennes pour plusieurs voix et instruments dont on a publié douze, qui sont mises au nombre de ses plus belles productions. C'est aussi pour le duc de Chandos qu'il écrivit sa pastorale anglaise d'*Acis et Galathée* sur un poëme de Gay. Cette pastorale est entièrement différente de celle qu'il avait composée à Naples. Il est remarquable que le beau chœur de la pièce anglaise : *Behold the monster Poliphème*, dont l'expression d'horreur et d'effroi a toujours été admirée, est tirée d'un des douze duos de chambre de Handel, dont les paroles ont un sens tout différent.

Pendant la dernière année du séjour de Handel chez le duc de Chandos, la plus haute noblesse du royaume forma une association pour la représentation de ses opéras, au théâtre de Hay-Market, et sous sa direction. La souscription s'éleva à cinq mille livres sterling ; le roi y prit part pour mille livres, et permit à la société de donner à son spectacle le titre d'*Académie royale de musique*. Handel, persuadé que le succès d'une telle entreprise serait subordonné au mérite des chanteurs, résolut d'attacher à son spectacle les meilleurs artistes qu'il pourrait se procurer. Dans ce dessein il se rendit à Dresde, et y engagea Senesino et la célèbre Marguerite Durantasti. Le premier opéra qu'il écrivit pour le nouveau théâtre fut le *Radamisto*, dont la représentation eut lieu dans l'hiver de 1720. Cet ouvrage fut accueilli avec transport, eut un grand nombre de représentations, et donna à la nation anglaise une haute idée des talents du compositeur. Cependant, presque au même moment commença contre lui une opposition née de la violence de son caractère, et du ton hautain qu'il mettait souvent dans ses relations avec les directeurs et commissaires de l'Académie royale. Les ennemis de Handel parvinrent à faire engager comme compositeurs Bononcini et Ariosti, en concurrence avec lui. Chacun de ces maîtres eut ses partisans jusque dans le sein de la commission administrative de l'Opéra : pour les mettre d'accord, il fallut décider qu'ils composeraient ensemble un opéra, et que chacun d'eux serait chargé d'un acte. Bononcini écrivit le premier ; Ariosti, le second, et Handel, le troisième. Son génie fut vainqueur dans cette lutte, mais son orgueil s'offensa d'avoir été mis en parallèle avec des hommes qu'il considérait avec justice comme inférieurs à lui.

Depuis 1720 jusqu'en 1726, Handel écrivit dix opéras ; l'*Alessandro*, qui fut le dixième, devint l'occasion de vives disputes qui préparèrent la ruine de l'Opéra. Les applaudissements frénétiques accordés par le public à Senesino avaient rendu ce chanteur hautain, même avec Handel, qui payait ses dédains par des emportements. Dans le dessein d'humilier sa vanité, le maître engagea pour son *Alexandre* la fameuse cantatrice Faustine Bordoni, qui depuis lors devint la femme du compositeur Hasse. Il ne doutait pas que les succès de cette cantatrice ne diminuassent ceux de Senesino ; mais des difficultés qu'il n'avait pas prévues vinrent bientôt contrarier ses projets. Une lutte s'établit entre les partisans de Faustina et ceux de la Cuzzoni, autre célèbre cantatrice qu'on applaudissait depuis plusieurs années ; les spectateurs, les musiciens, et jusqu'aux directeurs de l'Opéra, se partagèrent en deux corps ennemis, et bientôt l'amour-propre des deux femmes, objets de cette querelle, ne connut plus de bornes. Ne doutant pas que l'exemple de Senesino eût été contagieux pour elles, Handel proposa le renvoi de ce chanteur aux administrateurs du théâtre, et ne put l'obtenir. De son côté, le compositeur se refusa non seulement à écrire pour cet artiste, mais même à conserver avec lui aucun rapport. Le résultat inévitable de ces dissensions fut la ruine d'un théâtre qui, pendant près de neuf ans, n'avait connu que la prospérité : il fut fermé vers la fin de 1728.

Après cet événement, quelques nobles, qui s'étaient déclarés les adversaires de Handel, firent une nouvelle souscription pour l'établissement d'un opéra au théâtre de *Lincoln's Inn Fields* : Senesino y fut engagé. Ce nouvel établissement, dirigé par un comité de douze souscripteurs, ne laissa d'autre ressource à Handel que de s'associer avec un vieux directeur de spectacle nommé Heideggar, pour organiser un autre opéra au théâtre de Hay-Market. L'acte d'association était fait pour trois ans. A peine fut-il conclu, que Handel fit un voyage en Italie pour y engager des chanteurs ; ce qu'il en ramena de mieux fut La Strada, cantatrice d'un mérite très remarquable. Le théâtre fut ouvert au mois de novembre 1729 par la première représentation de *Lotario*, opéra de Handel ; ce maître écrivit *Partenope* pour la clôture de la saison, et dans les années suivantes il composa *Porus*, *Sosarmes*, *Ezio*, et retoucha son *Orlando ;* il paraît même qu'il refit à peu près en entier celui-ci.

Le terme de l'association étant arrivé, Handel prit la résolution de se charger de l'entreprise de l'Opéra à ses risques et périls. Pour la réalisation de ce projet, il se remit en voyage et alla à la recherche de chanteurs. Il entendit en Italie Farinelli et Carestini. Tous deux étaient des artistes de premier ordre ; mais il y avait plus d'entraînement dans Farinelli, plus de ce je ne sais quoi qui est le génie de l'art et qui fait le succès populaire : malheureusement pour les intérêts de Handel, ce maître lui préféra Carestini.

Jusque là, ses adversaires n'avaient point eu plus de succès que lui dans leur entreprise ; s'ils avaient des chanteurs plus aimés du public, les compositeurs obscurs qu'ils employaient ne pouvaient lutter avec son génie : des deux côtés, il y avait eu des pertes considérables. Mais enfin le spectacle rival de Handel fit l'acquisition de Porpora pour la direction de la musique, et de Farinelli comme premier chanteur ; de plus, on le transporta au théâtre de Hay-Market que Handel avait été forcé d'abandonner, et qui avait l'avantage d'être au centre de la ville. Obligé de se réfugier avec ses chanteurs au petit théâtre de *Lincoln's Inn Field*, Handel reconnut bientôt l'impossibilité de s'y soutenir en concurrence avec Farinelli et Senesino réunis ; il n'y resta que peu de temps, abandonna son entreprise, et renonça enfin à une lutte désastreuse qui avait ruiné sa bourse, sa santé, et de plus, avait porté atteinte à sa réputation ; car on doit avouer que les opéras composés par Handel jusqu'en 1729 sont bien supérieurs à ceux qu'il écrivit ensuite au milieu des ennuis de ses disputes, et des embarras de ses spéculations. Des préoccupations de tout genre nuisirent aux inspirations de son génie ; d'ailleurs, l'obligation de renouveler seul le répertoire de son théâtre le fit souvent travailler avec précipitation, et ne lui permit pas de terminer ses ouvrages avec soin. En renonçant à son entreprise de l'Opéra italien, son caractère ferme et décidé avait cédé à la nécessité ; mais il lui restait encore quelque espoir de soutenir la lutte à l'Opéra anglais de Covent-Garden ; il se tourna de ce côté, et fit avec l'entrepreneur un arrangement pour la composition d'une *Alceste*, qu'il écrivit avec rapidité, dont on fit les répéti-

tions, les décorations et les costumes, mais qui, par des circonstances inconnues, ne fut pas représentée. La plus grande partie de cet ouvrage a été ensuite adaptée à l'ode de Dryden, composition admirable connue sous le nom de *Alexander's Feast*.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.
(*La suite à un prochain numéro.*)

DÉCENTRALISATION ARTISTIQUE.

Nous avons souvent exprimé et prouvé par nos encouragements fraternels le sincère désir de voir les départements apporter leur contingent à la masse des travaux littéraires et artistiques de la France. Nous avons appelé surtout les opinions originales, les idées indépendantes de celles qui tiennent dans un servage d'admiration niaise la presse provinciale. Voici enfin un feuilleton que nous empruntons au *Sud* de Marseille, et qui, pour la sûreté des doctrines et pour la forme, ne le cède guère aux meilleurs de la capitale. En reproduisant avec grand plaisir cet heureux symptôme d'amélioration, il est bien entendu que nous ne nous rendons pas solidaires de certaines tendances à l'optimisme, qui, avec quelques formules de dénigrement imposées d'avance, forment encore presque partout le seul fond de la critique locale.

« L'église de Saint-Victor, malgré les souvenirs de splendeur qui se rattachent à son antique abbaye, est une des paroisses les plus pauvres. Le bassin des fabriciens ne bat guère monnaie dans ce voisinage du bassin de Carénage; quelques fabriques de savon et le fort Saint-Nicolas ne constituent pas des paroissiens bien opulents, aussi la fabrique de Saint-Victor allait mal. Le curé de cette paroisse a recouru aux grands moyens; il a frappé à la porte de M. Zieger, habile facteur, et, escomptant l'amour de la musique à Marseille, il a fait construire dans son église un orgue sur le patron de celui de Fribourg. Dorénavant la population marseillaise ira *entendre* la messe à Saint-Victor; entendre, c'est le mot. Jusqu'à ce jour la voix des enfants de chœur se perdait sous la vieille basilique, le serpent faisait à peine ses frais, et les chantres, grâce aux caveaux de l'église souterraine, étaient là plus ventriloques qu'ailleurs. Mais voilà que ce désert de voix est tout-à-coup peuplé d'un monde de musiciens. Depuis quelques jours le majestueux instrument avec ses bombardes de 16 pieds, avec ses jeux de clairon et de trompette, ses bourdons et ses prestants, jette ses flots d'harmonie sous les ogives de Saint-Victor.

» Soit que nulle église à Marseille n'offre une meilleure disposition pour l'acoustique, soit que M. Zieger, qui avait déjà fait ses preuves en travaillant pour l'église de la Trinité, se soit surpassé cette fois, la séance d'épreuve n'a rien laissé à désirer. Les nombreux amateurs qui s'étaient réunis en aréopage artistique, pour juger le dernier ouvrage du facteur lyonnais, se sont retirés émerveillés de la puissance des sons et de la variété des jeux.

» Les jeux de flûte, de violoncelle, et surtout de voix humaine, produisent une illusion complète. Ici plus de ces sons nasillards, de ce grotesque chevrotement qui, sans aucune analogie dans la nature et dans l'art, passaient dans les anciennes orgues pour reproduire le charme de la voix. C'est un chœur complet que l'on entend à Saint-Victor; un chœur à quatre parties parfaitement distinctes, dont les soprani sont d'une pureté angélique, dont les ténors et les basses chantent avec le plus beau timbre, dont l'ensemble, en un mot, transporte, sinon au milieu des séraphins, du moins sous les voûtes de la chapelle Sixtine, dont les masses vocales sont si renommées. Seulement tout cela s'entend dans le lointain, et comme un écho de l'église souterraine; dans les catacombes, les premiers chrétiens devaient chanter ainsi. L'art remplace la foi, et la naïveté des âges primitifs; c'est ainsi que, de nos jours, la peinture a imité les poses naïves des vierges de Cimabuë et de Giotto. L'orgue de Fribourg, dont parlent tous les voyageurs, cette grande gloire de la Suisse musicale, comme le Mont-Blanc est celle de la Suisse pittoresque, peut avoir des effets plus puissants, mais ne chante pas mieux.

» Tout un orchestre sous les doigts, tout un monde de choristes sous un clavier, quelle ressource immense pour l'art, dans une époque où les belles compositions ne manquent pas, mais où la pénurie de moyens se fait quelquefois sentir pour l'exécution! L'*Ave verum* de Mozart, le *De profundis* de Gluck, tous ces beaux morceaux d'harmonie grave et plaquée, l'organiste de Saint-Victor pourra nous les offrir avec une précision, une justesse, une exactitude que le bâton d'un maître d'orchestre pourrait difficilement obtenir des choristes les mieux exercés.

» Où s'arrêtera cette innovation? sera-t-elle circonscrite dans le rayon catholique? ou bien l'exploitera-t-on un jour au théâtre? Ce ne serait pas le premier plagiat que la maison du diable aurait fait à la maison de Dieu. Cela, c'est dans l'ordre; l'ange déchu se souvient parfois de ses premières ailes; mais que l'église chante à l'unisson du théâtre, qu'elle lui emprunte ses airs de vaudeville et d'opéra, voilà ce qui doit blesser une oreille vraiment religieuse et chrétienne. Les organistes généralement sont des joueurs d'ariettes et de rigodons. Nous faisons des vœux pour que cet écueil mondain où va se briser bien souvent le clergé soit contourné à Saint-Victor, église du moyen-âge où tout doit être sévère comme ses catacombes.

» M. Buoncompagni, jeune artiste florentin, à qui est confié l'orgue de Saint-Victor, connaît trop bien les convenances pour commettre de pareils contre-sens; mais c'est au clergé, aux fabriciens, en général peu artistes, que nous faisons cette recommandation. Surtout plus de grosse caisse militaire. Que M. Buoncompagni reste dans les bons principes, qu'il se garde bien de brûler un encens impur sur l'autel du Christ, comme certains de ses confrères qu'on pourrait assimiler aux vendeurs du temple. Le maestro de Saint-Victor est à la fois un exécutant habile et un musicien d'instruction profonde, nourri des chefs-d'œuvre de diverses écoles et dégagé de toute prévention de nationalité, son style est sévère, et jamais la cabaletta ne vient profaner ses inspirations graves et religieuses; peut-être pourrait-on exiger plus de variété dans les idées et dans les modulations, mais sa manière est la vraie, et son exécution nette et vigoureuse rappelle l'école des vieux fuguistes.

» De l'orgue de Saint-Victor au concert de la Société philharmonique la transition est toute naturelle: c'est toujours de la musique en commandite. Le programme de samedi dernier, qui débutait par l'ouverture d'*Oberon*, avait pour morceau final les valses de Strauss; l'Allemagne, comme on voit, devait faire les principaux frais de cette soirée musicale. Patrie de Weber! c'est toujours à toi qu'il faut recourir pour trouver la source d'une mélodie suave jointe à une riche instrumentation; toi seule es une mine inépuisable de richesses harmoniques! par un de ces priviléges échus au génie, tu sais sacrifier aux grâces sur les autels de la science, et lorsque l'Italie, ta sœur musicale, enjolive de fioritures et d'agréments ses morceaux les plus consciencieux et les plus graves, tu introduis, toi, des effets symphoniques jusque dans tes valses! Ces morceaux ont été enlevés par l'orchestre, composé en partie de jeunes gens; il brûle, comme on dit, les planches. Cette verve juvénile

est plus favorable aux *forte* qu'aux *piano*, aux grands effets qu'aux nuances.

» M. Ghis, le violoniste belge, devait faire les honneurs de la soirée. Il s'est avancé avec son stradivarius, comme ces paladins d'autrefois qui sortaient des rangs pour faire de belles passes d'armes. Une bague en rubis, cadeau royal, étincelait à son doigt, mais son jeu n'a pas été plus *brillant* pour cela. M. Ghis est sans doute un instrumentiste de mérite, nous avons eu souvent l'occasion de rendre justice à son talent net et distingué, mais cette fois, cet artiste nous a paru au-dessous de lui-même. C'est une organisation nerveuse qui n'était pas bien disposée ce soir là. Son *mouvement perpétuel* n'a pas résolu le problème. Fait sur un thème populaire et local, *diguo Jeanetto*, il nous a paru peu digne d'un grand artiste. C'est un air de marmotte qu'il faut laisser au Savoyard de la rue; M. Ghys y a développé une grande agilité de doigt, mais cela ne constitue pas plus de la musique, dans la large acception du mot, que la véritable éloquence ne consiste dans la volubilité de la langue. Quand on peut exprimer beaucoup de choses en peu de notes, comme M. Ghis, n'est-il pas à regretter qu'on parle beaucoup sans rien dire?

» Madame Roy et M. Fleury, qui avaient bien voulu prêter l'hospitalité de leur talent à l'artiste voyageur, ont chanté à cette soirée avec cette expression et cet art qui les distinguent. Madame Roy qui, au dernier concert, s'était lancée avec tant de bonheur dans les fusées du *Domino noir*, n'a pas moins réussi cette fois dans la romance d'Alice. C'est ainsi qu'elle fait l'apprentissage de son nouvel emploi de première chanteuse, engagement qu'a signé le directeur du Grand-Théâtre, et que ratifient à l'avance les applaudissements d'un public d'élite.

» Pendant que la salle comble marquait 40 degrés de chaleur, température du Sénégal qui décolletait nos dames et faisait mouvoir les éventails, au dehors, le thermomètre Réaumur était encore bien haut. Cette année, décidément, l'été passe son hiver à Marseille. »

Revue critique.

Douze études caractéristiques pour le piano, par M. Rosenhain.

La méthode française, ce mot pris dans le sens générique et le plus large, soit qu'il s'applique à la littérature ou à l'art musical, est claire, logique, accessible à toutes les intelligences: elle ne se jette pas dans les abstractions esthético-métaphysiques, et va droit au but, soit que l'auteur ait l'intention d'intéresser, de plaire ou d'instruire; et pour nous renfermer ici dans la spécialité qui nous est acquise, dans l'analyse des choses musicales, nous ferons remarquer que tous les compositeurs qui aspirent à une réputation européenne viennent à Paris pour y modifier leurs idées et prendre la forme française, c'est-à-dire la concision, l'élégance, le naturel; pour y payer le tribut qu'il faut nécessairement accorder à quelques idées connues, consacrées, mais qui n'excluent pas l'originalité, et y acquérir enfin cette juste mesure qui règle les écarts de la sœur du génie qu'on appelle l'imagination: Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Thalberg, et tant d'autres illustrations musicales sont là pour prouver la vérité de cette assertion. Ces transformations, ces modifications des formes de l'art et de la manière de l'homme sont toujours bonnes et heureuses quand le compositeur joint à des idées riches et abondantes une solide éducation musicale, car sans cela il n'est jamais qu'un fatigant novateur qui se perd en vaines divagations.

M. Rosenhain est un de ces hommes qui ont idée et savoir nous représentant un bloc de marbre brut dans lequel il taille la statue de sa réputation. Sa pensée musicale, qui prend sa source dans une inspiration contenue, est cependant chaude, animée, pittoresque, mais toujours exprimée en style aussi pur que sévère. On peut s'en convaincre en lisant les douze études pour le piano qu'il vient de publier, et qui sont destinées à obtenir un brillant et durable succès.

Dans les piquantes et nombreuses vérités qui se sont échappées de la plume de Voltaire, on a pu remarquer celle-ci : Qu'il n'y a rien de plus difficile à trouver que la première phrase d'un livre... On pourrait appliquer cette réflexion originale à beaucoup d'œuvres musicales, et même à la première étude de M. Rosenhain. L'imitation de mouvement qui se trouve à la main gauche et répond à la première phrase de la main droite, paraît d'abord un peu cherchée, produisant une harmonie tourmentée, et peut-être pas assez carrée pour une entrée en matière; mais nous déclarons ici que c'est moins un reproche d'incorrection qu'un souvenir de la réflexion de Voltaire qui nous fait faire cette remarque sur le début de la première étude de M. Rosenhain. La seconde de ces études est d'un dessin mélodique agréable et d'une facile exécution, ce qui n'est pas un mérite à dédaigner par le temps qui court de musique presque impossible à jouer. Le rhythme en est rigoureusement logique, comme dans la troisième étude qu'on pourrait trouver d'un style et d'un dessin un peu trop alternatif; mais enfin tel a été sans doute le dessein de l'auteur, et il peut invoquer l'unité de la pensée qui est chose consacrée, et pour ainsi dire de rigueur dans les études instrumentales.

Sans renoncer au dessin obstiné qui caractérise, ainsi que nous venons de le dire, tout morceau de musique qui porte le titre d'étude, M. Rosenhain, dans la suivante qui porte le titre d'élégie, dont je crains que nos instrumentistes n'abusent un peu, est entré scolastiquement et d'une manière poétique, dans ce qu'on appelle le genre des études caractéristiques, c'est-à-dire une pensée intime et du cœur exprimée par une sorte d'exactitude mathématique en harmonie et en mélodie. Cette quatrième étude en *ré* majeur, écrite constamment à six parties, en mesure à 12/8, offre deux sujets bien distincts et richement accompagnés par des syncopes qui sont d'un effet aussi riche qu'expressif, pendant que le second sujet est dialogué à la main gauche, et satisfait autant l'œil de l'harmoniste exercé que l'oreille de l'auditeur.

La cinquième étude, intitulée le *Dialogue*, est un charmant babil qui réunit comme étude le *legato* et le *staccato* de la façon la plus pittoresque. La *Sérénade du pêcheur* qui suit, en mesure à 6/4, est un excellent travail pour la main gauche, sur lequel se dessine une mélodie large et noble, et comme en trouvent peu, nous en sommes certains, les pêcheurs de l'Adriatique, fût-ce même ceux que nous a peints Léopold-Robert, et auxquels il a donné des figures si bien empreintes d'une noble mélancolie; et puis vient, sans titre, la septième étude que l'auteur aurait pu intituler *le Désespoir*, par le trait en *ut* mineur qu'attaque *disperatamente*, la main droite. Cet exercice, auquel participent parfois les deux mains en octaves et en mouvement contraire chromatiquement, donnent à cette étude une sorte d'énergie dramatique dans sa péroraison.

Le n° 8, qui porte le nom de *Lied*, nous semble plutôt un travail mécanique pour les doigts qu'une pensée mélodique. La neuvième étude, d'une grande difficulté d'exécution, est faite pour exercer les élèves et même les professeurs les plus habiles à la double corde : elle est riche d'harmonie et d'un grand effet quand on peut l'entendre dans son intégrité, c'est-à-dire exécutée par l'auteur lui-même.

Le Voyage en mer est un morceau du dessin le plus original : il tient de la barcarolle par le chant de la main droite, et du bolero par le dessin placé à la main gauche, qui passe parfois aussi à la main droite. Cette étude en *ré* bémol majeur et à 6/8 est fort étendue et doit avoir pour résultat de donner une grande agilité aux doigts. La suivante ou avant-dernière, en *si* bémol mineur, est l'expression de l'actuelle et ambitieuse mélodie du piano, c'est-à-dire de cette mélodie qui ne procède que par octaves. Garantir la main droite de celui qui exécutera ce foudroyant caprice depuis la première note jusqu'à la dernière, d'une crampe atroce, est une responsabilité que je ne voudrais pas assumer sur moi.

La douzième et dernière étude intitulée : *la Danse des Sylphes*, est une délicieuse création que l'auteur nous a déjà fait entendre dans un concert chez Érard. C'est un de ces morceaux qui suffisent pour assurer la réussite d'un recueil, pour en faire la fortune. Nous ne nous arrêterons pas sur la forme, le style de cette jolie élégie, romance, *lied* ou poëme, car on ne peut soumettre à l'analyse la vapeur du soir, la fraîcheur de l'air, le vol capricieux d'êtres invisibles, l'idéalité, la pensée riante et vagabonde, le parfum de toutes fleurs, les songes vagues de jeunes filles ; et ce sont là les éléments dont M. Rosenhain s'est servi pour composer sa *Danse des Sylphes*. A ce charme de l'imagination, les douze études caractéristiques de M. Rosenhain joignent les qualités solides et utiles de la scolastique ; et la meilleure preuve que nous en puissions donner, c'est que le directeur du Conservatoire de Paris en a accepté la dédicace, et les a adoptées pour servir à l'étude du piano dans cet établissement. Cette distinction jointe à la juste appréciation des véritables connaisseurs qui ne peut lui manquer, donnera à l'ouvrage de M. Rosenhain la place honorable qu'il mérite dans l'enseignement de l'instrument le plus cultivé de nos jours.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** L'Académie royale de musique, qui avait affiché dimanche dernier *les Huguenots*, a fait relâche par indisposition de Duprez. Cet ouvrage sera représenté aujourd'hui.

*** A l'Opéra on répète tous les jours *les Martyrs* de Donizetti. On a dit hier le premier acte au théâtre pour la mise en scène ; le célèbre maestro tenait le piano.

*** Lundi 17, au bénéfice et pour la rentrée de Lablache, *le Nozze di Figaro*. Dans l'entr'acte, Rubini et mademoiselle Pauline Garcia se feront entendre.

*** On annonce à l'Opéra-Comique la reprise du *Shérif*, ce charmant opéra d'Halevy, arrêté au milieu de ses succès par indisposition de MM. Crosnier et Cerfbeer.

*** On répète activement à l'Opéra-Comique *Joséphine*, opéra nouveau de MM. Leuven et Brunswik, et Donizetti. Les rôles principaux seront chantés par mesdames Manuel Garcia et Boulanger, et par MM. Henry, Marié et Masset.

*** Le théâtre de la Renaissance répète *l'Ange de Nisida*, opéra nouveau de Donizetti.

*** On annonce que Meyerbeer est attendu cet été à Berlin, où des affaires de famille l'appellent, puis il doit conduire sa femme, qui est très souffrante, aux eaux de Salzbrunnen en Silésie, en sorte qu'il ne sera de retour à Paris que dans les derniers mois de l'année courante.

*** Le troisième concert donné vendredi, 7 février, chez le duc d'Orléans a été plus brillant encore que les deux premiers. Le roi, la reine et toute la famille royale y assistaient. Les meilleurs morceaux de *Mose*, *Tancredi* et *Beatrice de Tenda* ont été parfaitement rendus par les artistes du Théâtre-Italien. Lablache, malade depuis quinze jours, n'en a pas moins fort bien chanté *la Tarentella* de Rossini. On remarquait dans cette brillante réunion des notabilités en tout genre : des étrangers de distinction, des célébrités politiques, et un grand nombre d'hommes de lettres et d'artistes.

*** M. Littolf, pianiste dont on avait beaucoup vanté le talent, vient de donner un concert hier au soir dans la salle de M. Érard. Un jeu froid et maniéré et beaucoup de doigts, voilà ce qui distingue ce jeune pianiste.

*** M. Lincelle, chanteur déjà avantageusement connu, donnera dimanche prochain un concert dans les salons de Richter, boulevard Poissonnière, n° 4. On y entendra mesdames Widemann, Lanet, Reissner, Darcier ; MM. Dubois, Rignault, Delabarre, Clémenceau, et d'autres artistes distingués. Tout promet une réunion nombreuse et brillante.

*** *Salle Saint-Honoré.* — Aujourd'hui dimanche, bal masqué et travesti. Ces réunions toujours plus gaies et plus distinguées, avaient attiré dimanche dernier une grande affluence ; aussi rien n'a été négligé dans ce magnifique local pour satisfaire à la fois et les danseurs et ceux pour qui un tableau des plus pittoresques et des plus curieux peut être l'objet d'une amusante distraction.

*** L'Athénée donnera un grand concert *jeudi prochain*, 20 février, dans la salle du Wauxhall.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux.* — On vient de donner ici *Guido et Ginevra* dont la musique a réussi complétement. Rien n'aurait donc troublé le succès, si l'on ne se fût avisé d'ajouter, pour l'amour d'un vain spectacle, je ne sais quelle ridicule procession à la fin du dernier acte. Or cette procession était presque une parodie du culte catholique, et elle a provoqué des huées et des sifflets unanimes. Au surplus, l'ouvrage débarrassé de cette absurde parade attire, comme le premier jour, une foule considérable. Raguenot, notre premier ténor, était pourtant malade ; et de rôle de Forte Braccio est sacrifié par l'acteur qui le remplit.

*** *Lyon.* — On a remarqué qu'à la dernière exposition, M. Ellevion, membre du conseil-général, et dont le nom figure avec tant de distinction dans nos annales lyriques, a fait l'achat d'un grand nombre de tableaux de prix. M. Ellevion s'honore en faisant de sa fortune un si noble usage.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Breslau.* — Les huitième et neuvième représentations de *Guido et Ginevra* ont pleinement confirmé le succès de la première. M. Schmidt dont le talent se développe tous les jours davantage, mérite les applaudissements qu'il obtient chaque fois dans le rôle de Guido. — M. Charles Seymour Shiff vient de nous quitter pour se rendre à Saint-Pétersbourg, et nous ne doutons pas qu'on y apprécie le talent si admirable qui le place parmi les pianistes les plus distingués. Son jeu correct et brillant à la fois nous rappelle les deux maîtres Hummel et Moscheles dont il est élève. — Dans deux mois doit nous quitter aussi M. Klingenberg, qui pendant dix années dirigea comme chef d'orchestre la Société académique de musique. C'est une grand perte pour notre ville, car M. Klingenberg était non seulement un bon chef d'orchestre, mais aussi ses compositions ont obtenu les suffrages de tous les connaisseurs.

*** *Copenhague, 9 janvier.* — La société pour la propagation de la musique, de Copenhague, qui comptait parmi ses membres honoraires le prince Frédéric-Charles Christian, actuellement prince royal, vient de le supplier de vouloir bien accepter le titre de son protecteur, et S. A. R., avec l'agrément du roi, a accédé à cette demande. La même société, qui a été fondée dans le commencement de l'année dernière, et dont le nombre des membres actifs, c'est-à-dire qui coopèrent comme chanteurs et instrumentistes à ses concerts, s'est successivement accru à 1,512, dont 950 hommes et 562 femmes, a obtenu de S. M. l'autorisation de donner dans la grande salle de la Bourse de notre ville, au bénéfice de la caisse générale des hôpitaux et hospices du royaume, six concerts à des intervalles de trois mois. Dans ces concerts il y aura de 900 à 1,000 exécutants pour le moins ; les ouvrages qui y seront exécutés, et dont le choix a déjà été approuvé par le directeur de la police de Copenhague, sont : 1° *Guido et Ginevra, ou la Peste de Florence*, opéra de M. Halevy ; 2° le *Requiem* de M. Berlioz ; 3° *la Selva incantata* (la Forêt enchantée), opéra de Righini ; 4° *la Caverne*, opéra de Lesueur ; 5° *le Christ à la montagne des Oliviers*, oratorio de Louis Van Beethoven ; 6° *Médée*, opéra de M. Cherubini.

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER, RUE DAUPHINE, 22.

POUR LE PIANO.

BURGMULLER. Op. 58. Variations sur le nocturne de *la Symphonie*. 6 »
H. HERZ. Six valses pour le piano. 5 »
F. HUNTEN. Op. 107. Fantaisie italienne pour le piano sur des motifs de Bellini. 6 »
— Op. 108. Air russe varié. 6 »
— Op. 109. La Romana, canzone variée. 6 »
— Op. 110. Bouquet aux jeunes pianistes, deux rondos n° 1 à 2. Chaque. 5 »
LACOUT. Op. 3. Trois rondos faciles. 5 »
LE CARPENTIER. 19e Bagatelle sur *la Bayadère*. 5 »
— 20e Bagatelle sur *la Symphonie*. 5 »
— Op. 35. Divertissement sur *Et, moi, toi*. 5 »
H. PANOFKA. Op. 26. Six rêveries au piano. 6 »
L. PUGET (Mme). Variations sur : Jeune fille à 15 ans. 5 »
— Deux rondoletto sur : Matines et la Chanson du Charbonnier. 6 »
RONDONNEAU (Mme). Six valses pour le piano. 6 »
ROSELLEN. Op. 26. Fant. brillante sur *la Symphonie*. 7 50
REDLER. Le Très facile, quadrille pour les petites mains. 4 50
MUSARD. Le Rêve de Marie, quadrille. 4 50
— Un Entr'acte au paradis, quadrille. 4 50
J. B. TOLBECQUE. La Symphonie, quadrille sur des motifs de L. Clapisson. 4 50

POUR LE CORNET A PISTONS.

SCHILTZ. Op. 74. 50 petites leçons, pour cornet à pistons, avec accomp. d'un 2e *ad. lib.* en 2 liv. Chaque. 6 »

POUR LE VIOLON.

Les Soirées de Londres, trois fantaisies brillantes pour piano et violon concertants. N° 1. BÉNÉDICT et DAVID. Fantaisie sur des thèmes de Weber. N° 2. BÉNÉDICT et BLAGROVE. Fantaisie sur des thèmes écossais. N° 3. BÉNÉDICT et PANOFKA. Fantaisie sur : *The Gipsy's Warning*, opéra de Bénédict. Chaque. 9 »
H. PANOFKA. Op. 25. Capriccio sur des thèmes de Mercadante, pour violon, avec accomp. de piano. 7 50

POUR LE VIOLONCELLE.

JOS ET J. FRANCO-MENDÈS. Fantaisie sur *Zampa*, pour violon et violoncelle. 7 50
SELIGMANN. Op. 12. 24 récréations faciles pour violoncelle, avec accomp. d'un 2e *ad libitum*. 6 »
— Fantaisie sur *la Symphonie*, p. violoncelle et piano. 7 50

POUR LE FLAGEOLET.

Six quad. par Musard, Tolbecque et Julien, p. flageolet seul. 5 »

ROMANCES NOUVELLES.

Mlle **L. PUGET.** Amour et charité.
— Fleur des montagnes.
— Les compliments de Normandie.
— L'Exilé de France.
— La Narbonnaise.
— La Presse des matelots.
— Les Amoureux de Bretagne.
— Le Rêve de Marie.
— La Poste de village.
— La Madelaine de Silvio.
— Le Garde-Moulin.
— Je crois en toi.

Mlle **L. PUGET.** L'Ange de la Montagne.
— Avec celui qu'on aime.
Mme **BOULANGER.** Sans toi que j'aime.
— Plus de bonheur sans toi.
GRISAR. Qu'il reste.
— Au moment du départ.
MASINI. L'Ange du voyageur.
— Le Pasteur et la Jeune fille.
Mme **RONDONNEAU.** Pays de mes amours.
— J'aime mieux mon village.

PUBLIÉE PAR BENRY LEMOINE, RUE DE L'ÉCHELLE.

POUR LE PIANO.

J. DÉJAZET. Op. 30. Fantaisie pour le piano. 7 50
CH. DÉLION. Op. 4. *id.* 6 »
DELACOUR ET MONTFORT. Duo pour harpe et piano. 7 50
H. LEMOINE. Trois enfantillages pour le piano. Chaq. 3 75
— Bagatelle pour le piano. 4 50
— Op. 36. Deux amusements de salon pour le piano. Ch. 5 »
— ET N. LOUIS. Mosaïque pour piano et violon. 7 50
N. LOUIS. Sérénade à quatre mains pour le piano. 5 »
G. OSBORNE. Op. 34. Rondo-valse pour le piano. 6 »
J. DÉJAZET ET CONINX. Morceau de salon pour piano et flûte, sur un thème *del la Straniera*. 7 50
H. LEMOINE ET N. LOUIS. *Souvenirs de l'Opéra*, trois airs de ballet pour piano et violon, musique de C. Gide : n° 1 sur *le Diable boiteux*; n° 2 sur *la Volière*; n° 3 sur *la Tarentule*. Chaque. 6 »
N. LOUIS. Op. 60. Variations brillantes à quatre mains pour le piano sur un thème original. 7 50
— Op. 80. Douze caprices-études pour piano et violon. 24 »
H. ROSELLEN. Op. 22. Variations *di Bravura*, sur deux thèmes d'Anna Bolena. 7 50
— Op. 24. Deux airs de ballets sur les motifs de *la Tarentule* : n° 1 *la Tarentule*; n° 2 *le Galop*. Ch. 5 »
J. ROSENHAIN. Op. 18. Fantaisie sur un motif *de la Norma*. 7 50
— Op. 23. Grand caprice sur le piano. 7 50

CONTREDANSES ET VALSES POUR LE PIANO.

J. DÉJAZET. Op. 27. Les Capricieuses, quadrille varié. 5 »
A. LEFÉBURE-WÉLY. Op. 4. La Guirlande de roses, suite de valses brillantes à quatre mains. 7 50
— Op. 5. Le Départ et le retour de la chasse, deux quadrilles à quatre mains. Chaque. 4 50
— Op. 11. Les Deux sœurs, quadrille à quatre mains. 4 50
— Op. 12. Les Follettes, suite de valses faciles pour le piano. 4 50
— Op. 14. Les Mignonnes, deux quadrilles pour le piano, avec accompagnement de flûte, violon et basse (*ad libitum*). Chaque. 4 50
H. LEMOINE. Quadrille sur Polichinelle. 4 50
— Le même à quatre mains. 4 50
— Trois quadrilles sur le ballet de *la Tarentule*. Ch. 4 50
— Les mêmes à quatre mains. Chaque. 4 50
G. MARCAILHON. Le Comte de Paris, gr. valse p. piano. 5 »
— Constantine, grande valse pour le piano 5 »
— Brune et Blonde, deux valses. *id.* 5 »
— Les Soirées d'hiver, deux quadrilles pour piano avec accompagnement de flûte, violon, cornet à piston et basse (*ad libitum*). Chaque. 4 50

POUR LE VIOLON.

H. PANOFKA. Op. 17. Elégie avec accompag. de piano. 5 »
— Op. 18. Air varié. *id.* 7 50
— Op. 20. Ballade. *id.* 5 »
BESSEMS. Op. Air. varié. *id.* 6 »

PUBLIÉE PAR MADAME LEMOINE ET Cie, RUE VIVIENNE, 18.

HENRI LITOLFF. Op. 4. Introduction et variations sur un thème favori de Himmel. 7 50
— Op. 5. Grande valse pour le piano. 6 »
— Op. 6. Gr. fant. sur des motifs et la marche d'*Otello*. 9 »

ROMANCES NOUVELLES DÉTACHÉES DE L'ALBUM DE L. CLAPISSON, 1850.

L'Inondation.	Romance.	Un grand compositeur.	Air bouffe.
Lorsque j'étais folle.	*Id.*	—	Pour basse.
J'y pense toujours.	*Id.*	Le Gaz et l'Huile.	Nocturne.-Nocturne.
Il est un Dieu, tremblez.	*Id.*	—	Pour basse et ténor.
Pour un absent.	Prière.	Les Batteurs d'or.	Nocturne de genre.
Fillette au corset blanc.	Chansonnette.	Les Courriers.	*Id.*
On n'est pas parfait.	*Id.*	Sous les Bambous.	Nocturne.
		Les plus longs jours.	*Id.*

Chaque romance, prix marqué : 2 fr. p. piano, 1 fr. p. guitare.
Le *Grand compositeur* et le *Gaz et l'Huile*. Prix marqué : 3 fr. pour piano, 2 fr. pour guitare.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 15.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

—

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 20 février 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été:
1. Douze melodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Lettres sur la musique en Angleterre (première lettre); par H. J. C. — *Biographie :* Handel (troisième article); par FETIS père. — *Académie royale de musique.* Cent-septième représentation des *Huguenots;* par J. N. S. — *Théâtre-Italien.* Représentation au bénéfice de Lablache. Reprise des *Nozze di Figaro*; par A. SPECHT. — Nouvelles.

LETTRES SUR LA MUSIQUE EN ANGLETERRE.

PREMIÈRE LETTRE.

La bienveillance avec laquelle vous avez accueilli dans votre journal mes lettres écrites à la hâte sur la musique allemande, jointe à un certain sentiment de nationalité propre à tout honnête homme, m'engagent à vous adresser quelques réflexions sur l'état présent de l'art musical en Angleterre, et je redoublerai d'efforts pour vous offrir cette fois un tableau non moins fidèle que caractéristique. Je ne suis pourtant qu'un simple amateur qui n'ai guère d'autres notions que celles dont m'a pourvu l'instinct de la nature. Doué seulement d'une assez bonne mémoire, et ne faisant abstraction, dans mon amour de l'art, d'aucune époque ni d'aucune école, je suis à peine capable d'inventer deux mesures consécutives: aussi ne m'arrive-t-il jamais, comme à tant d'autres, de recomposer les airs que j'ai entendus dans mes voyages. Vous voyez donc combien je suis peu digne de figurer parmi vos savants collaborateurs, et je ferais mieux sans doute, de garder mes modestes souvenirs de voyageur pour le coin du feu et la distraction de mes paisibles concitoyens, s'il m'était possible de résister à la tentation d'apporter mon tribut à la science, quelque minime qu'il soit, en ajoutant un anneau à la grande chaîne intellectuelle qui unit les nations entre elles.

Que fait-on en Angleterre? dites-vous. Ce n'est pas là une question des plus faciles à résoudre. Permettez-moi, pour plus de clarté et de concision, de partager mon discours en plusieurs points. Je traiterai successivement du théâtre, de la musique d'orchestre, de celle de chambre et de celle d'église, et chacun de ces sujets amènera quelques remarques succinctes sur les fondateurs, les directeurs, les exécutants, les compositeurs et les accessoires matériels. Veuillez remarquer, je vous prie, que je ne vous promets point un catalogue complet, car il ne serait pas moins difficile d'approfondir une pareille matière dans les limites qui me sont imposées, que de graver sur un noyau de cerise tous les portraits des têtes couronnées de l'Europe.

Je commencerai par la question la plus populaire, le théâtre. — Le déplorable état de notre opéra national ne vient nullement, comme vous le supposiez l'autre jour, du caractère de notre langue et de l'inaptitude de nos concitoyens pour l'art du chant. Je ne veux pas abuser de votre patience en vous énumérant toutes les célébrités anciennes et modernes qui viendraient à l'appui de mon assertion, et quand même MMmes Bacadori, Stockhausen et Malibran n'auraient pas triomphé de notre *th* si redouté des étrangers, je vous assure que la liste de nos chanteurs aurait de quoi surprendre nos amis de Paris. Vous ne m'accuserez pourtant pas, je l'espère, de songer à faire valoir ici mes compatriotes, quand j'avoue que la dégradation de notre scène lyrique

provient de la nonchalance et de l'impéritie de nos compositeurs passés, qui n'ont transmis à ceux d'aujourd'hui qu'un public nourri de préventions hostiles. Shield, Kelly, Braham, reçurent vingt fois plus pour leurs opéras que Mozart pour sa *Flûte enchantée*, Beethoven pour *Fidelio*, ou Rossini pour *Otello!* et quels opéras, grand Dieu! dénués de tout caractère dramatique, bourrés d'une musique terne, flasque et somnolente, sans la moindre intelligence des effets d'harmonie et des ressources de l'orchestre. Comment donc de tels ouvrages, médiocrement joués, médiocrement chantés, auraient-ils pu jouir de quelque renommée ou prévenir le public en faveur de notre musique, auprès des chefs-d'œuvre incomparables des écoles italienne et allemande?

Mais pour parler de notre époque, ceux qui ont été doués du génie dramatique à un plus haut degré que les maestri dont j'ai peut-être évoqué les noms en France pour la première fois, ceux qui ont reçu une culture musicale plus développée, et qui ont obtenu la faveur de faire l'épreuve de leur talent devant un auditoire aussi nombreux que complaisant, ceux-là, dis-je, ont manqué de savoir-faire ou de courage en n'osant pas braver les injonctions stupides et barbares des charlatans qui les exploitaient. Si M. Bishop, par exemple, au lieu d'écrire pour des jongleries éphémères des mélodies charmantes, avec une facilité à laquelle l'entraînait moins le souci de sa réputation que le désir d'un gain rapide; au lieu d'adapter à la scène anglaise, *le Barbier* et *les Noces de Figaro* avec des interpolations appropriées au goût trivial de la galerie; si M. Bishop qui n'a pas craint de se rendre coupable d'une profanation du même genre au sujet de *l'Oberon*, de Weber, jugeait ses travaux avec une rigoureuse critique, et ressentait cette ambition incessante du progrès qui caractérise les artistes, sauf quelques uns, vrais enfants gâtés de la nature, il verrait certainement s'ouvrir devant lui les portes de notre opéra, et son nom serait plus fréquemment inscrit sur nos programmes de concert. Ses ouvrages auront certainement sur l'avenir de notre scène lyrique une influence positive et prononcée. Assez de sentiment dramatique, des mélodies élégantes, et des effets d'orchestre délicatement nuancés, telles sont les qualités qu'ont surtout mises en relief la musique du *Maniaque*, de *l'Esclave*, de *la Vierge du Soleil*, et maint passage d'autres drames de son répertoire presque aussi abondant que celui de Donizetti, et que je pourrais citer pour me justifier de lui attribuer le premier rang parmi nos nombreux compositeurs: pourquoi faut-il qu'il ait si mal employé tant de moyens et de fécondité au détriment d'un art dont le véritable but est le progrès de la science et la renommée pour l'artiste.

Durant un certain temps ces opéras, soutenus par de belles voix et un chanteur de mérite, titre que méritait Braham quand il voulait s'en donner la peine, suffirent aux exigences du public anglais. Mais il arriva un moment où la ballade favorite du jour, chantée par M. un tel, miss ou mistriss une telle, n'eut plus le pouvoir d'arracher aux douceurs du coin du feu ceux qui possédaient de plus complètes notions sur les productions de l'art musical, et bientôt après la scène anglaise s'enrichit des traductions des œuvres de Mozart, de Weber, de Rossini et d'Auber. Le parterre se prit à réclamer un véritable orchestre, des chanteurs un peu moins somnolent, et à manifester quelque sympathie pour une musique colorée et passionnée. Les compositeurs contemporains se virent donc dans l'obligation de se préoccuper davantage de l'intérêt dramatique, en se modelant sur le style des ouvrages étrangers qui avaient le plus de succès à Londres. Ceux qui y ont le mieux réussi sont M. Barnett, qui a sérieusement étudié le profond système d'harmonie des Allemands; M. Balfe, qui a pris pour modèle le rhythme de l'école italienne; M. Rooke, qui, par une certaine manière de phraser singulière, a donné à sa musique un caractère plus bizarre qu'original (1). M. Hullah, mon ami, à qui je conseillerai tout bas de varier davantage le caractère de ses quartetti, se distingue surtout par la grâce de ses mélodies, et l'emporte de beaucoup sur les autres compositeurs de ballades que j'ai cités plus haut. De tous les faiseurs d'opéras, nul n'a su aussi bien se conformer au génie moderne que M. Bishop, tout en conservant un véritable cachet d'originalité; et nul n'a reçu à l'étranger un accueil plus favorable, épreuve essentielle à la popularité des artistes de tous les pays.

J'aurais mauvaise grâce, moi, compatriote de tous ces messieurs, et l'ami de plusieurs d'entre eux, à entreprendre une analyse plus minutieuse de leurs qualités ou de leurs défauts. Et ce serait hasarder encore davantage, moi qui tiens peut-être en réserve plus d'un libretto d'opéra que d'attribuer surtout le peu de renommée qu'ils ont acquis à la stupidité des paroles sur lesquelles ils ont travaillé. Des comédies dénuées de la moindre verve comique! des mélodrames dont les catastrophes sont les seules bouffonneries de bon aloi qui aient mérité leur immense succès! des caractères et des scènes historiques dont rougiraient les rois et les reines du théâtre des marionnettes; des coups de théâtre sans résultat; un salmigondis d'ariettes et de couplets dont l'absurdité est passée en proverbe, nulle clarté, nul esprit, nul entrain dans le dialogue, et pas la moindre préoccupation des situations et des exigences musicales. Tels sont les poëmes en question, et je ferais bien d'en adresser peut-être à vos Scribe et à vos Mélesville une cargaison pour leur prouver que ce n'est point le dépit d'avoir essuyé les refus des directeurs qui me dicte cette sévère critique.

Une autre cause de notre pauvreté musicale vient du défaut général d'éducation à cet égard parmi notre jeunesse, et par conséquent chez les débutants eux-mêmes, qui, pour profiter de leurs pérégrinations à l'étranger, en France, en Italie, en Allemagne, devraient posséder, sinon la théorie, du moins le sentiment de leur art. Ajoutez-y encore les exigences stupides dont nos anciens chanteurs ont établi les traditions. N'ai-je pas vu un donjon érigé au beau milieu d'un champ de blé tout exprès pour fournir à l'héroïne menacée par une tempête et poursuivie par un lâche séducteur, l'occasion d'y chercher un abri contre la foudre et son farouche lovelace, en chantant une des ballades sentimentales de Haynes Bayly. J'ai vu encore une femme, isolée sur un rocher, s'arrachant les cheveux de désespoir de s'être vu ravir son enfant, se précipiter tout-à-coup vers la rampe, en faisant des vœux pour qu'un galant soldat vînt à son secours, le tout pour motiver une ariette de bravoure intitulé: *la Complainte du soldat*, afin de faire briller les notes suraiguës de sa voix.

Vous ne serez point surpris que de pareils abus aient ôté à nos poëtes de premier ordre l'envie d'écrire pour la scène de l'Opéra, ni que le public se soit dégoûté d'encourager par sa présence les indignes rimailleurs, fournisseurs privilégiés des compositeurs d'outre-Manche. Croyez bien que les Anglais savent apprécier aussi la finesse et l'intérêt d'une intrigue dramatique, témoin l'affluence prodigieuse qu'excitèrent, à Drury-Lane, les représentations de *la Juive*, dépourvue pourtant de tout accessoire musical.

(1) Je n'ai garde d'oublier M. Bénédict. Mais on ne saurait le compter régulièrement au nombre des compositeurs anglais. D'ailleurs le public parisien aura sans doute bientôt l'occasion de juger son opéra, *la Prédiction de la Bohémienne*, qui doit être représenté au théâtre de la Renaissance sous de plus favorables auspices qu'à Londres.

Quant à discuter l'influence de l'heure tardive de nos représentations théâtrales, qui n'a pourtant jamais varié à Londres, bien que nos Macready soient encore à table aujourd'hui à l'heure où nos Garrick prenaient jadis leur thé, et quant à réfuter les objections qui s'appuient sur les prétendus progrès du rigorisme religieux, dont les jeux de la scène auraient à pâtir, cela m'entraînerait dans les dissertations morales et philosophiques aussi prolixes pour le moins qu'un des romans de Scuderi; et d'ailleurs tout est dit aujourd'hui sur cette question délicate soulevée entre l'Opéra, la fashion et l'évangile. J'aurais bien d'autres griefs à produire encore contre l'insubordination de messieurs nos chanteurs, et sur l'impossibilité d'obtenir d'eux qu'ils se prêtent, pour l'œuvre musicale la plus importante, à ces répétitions redoublées qui donnent en France, à un opéra, une illusion telle qu'un amateur anglais croit rêver tout éveillé en y assistant; mais il me reste à vous faire connaître le personnel de nos chanteurs, et je dois couper court à ces digressions.

Nos véritables artistes sont en fort petit nombre et tristement dispersés. Et malgré cela, c'est pourtant sur ceux-là, que la fréquentation des scènes étrangères aura familiarisés avec de meilleures méthodes, qu'il faut compter pour l'avenir de notre Opéra, bien plus que sur les Incledon, les Tree et les Stephen, dont les suffrages d'une aveugle partialité leur avaient rendu pourtant la rivalité redoutable.

Quant aux femmes, miss Shireff est allé faire une excursion en Amérique, et miss Romer parcourt les provinces comme une étoile vagabonde; cette dernière possède une voix fort belle, que votre Académie royale aurait dû s'estimer heureuse de s'approprier, un haut-soprano plein de sonorité et d'expression passionnée, tel que je le rêvais l'autre jour pour le rôle de Valentine, tandis que je n'écoutais pas mademoiselle Rieux.

Miss Rainforth, dont le succès s'est établi dans les vieilles ballades récemment tirées de l'oubli à Covent-Garden, jouit d'assez d'avantages naturels ou acquis pour avoir des droits à l'emploi de *prima donna*. Je vous ai déjà parlé de mistriss Wood, autrefois miss Paton : c'est elle qui est l'héroïne du champ de blé et de la scène du rocher. Ses beaux jours sont passés et bien passés, mais on peut dire qu'elle représentait autrefois au naturel la *Reiza* d'Obéron, et c'est d'elle que le pauvre Weber écrivait à sa femme qu'elle chantait ce rôle *divinement*, et possédait une voix assez brillante pour la rendre digne d'un plus beau rôle que celui d'une Catalani de Vauxhall.

Jusqu'à ce que miss Kemble ou mistriss A. Shair soit revenue d'Italie pour rendre quelque éclat à notre Opéra national, nous concevons les plus grandes espérances du talent de miss Deley qui a débuté dernièrement à Drury-Lane, et qui a mieux appris à faire usage du bel organe dont elle est douée que la plupart de ses émules.

En fait de contraltos, les chroniques de l'Opéra anglais et de l'Opéra français peuvent marcher de pair, et le compte-rendu de la critique peut se borner à cet égard au laconisme d'Olaüs Magnus, à propos de *Snakes en Islande* : *Snakes en Islande*, et puis c'est tout. Je n'ai guère plus à m'étendre sur les ténors, car je n'admets nullement qu'il suffise d'un registre de voix exclusif pour constituer un chanteur. Et je ne saurais ranger parmi les ténors dignes de ce nom, ni M. Templeton, qui fut pourtant l'*innamorato* inamovible de la Malibran, durant le cours sitôt interrompu de ses représentations sur la scène anglaise; ni M. Wilson, quoiqu'il chante avec plus de pureté, à moins cependant qu'à son retour d'Amérique il n'abjure enfin, ce que je n'espère guère, son criard fortissimo d'habitude.

Les trois ténors à présent en exercice à Londres sont MM. Harrison, Fraser et Allen. Le premier et le dernier méritent d'être cités par leur zèle et leur bonne volonté, et M. Harrison, en outre, a le mérite de ne pas suivre le ridicule exemple de tous nos chanteurs, qui semblent vouloir justifier à qui mieux mieux ce vieux et stupide dicton « qu'un bon chanteur ne doit pas être un bon acteur. »

Nous voici arrivés à l'extrémité la plus basse de l'échelle musicale, mais ce n'est pourtant pas la plus dépourvue en vrais talents que nous possédions. M. Phillips, en dépit de sa médiocrité comme chanteur de romances, mérite une mention particulière s'il s'agit d'oratorios; il a autant d'énergie et d'expression quand il exécute de la musique sacrée que de froideur et de trivialité quand il joue l'opéra. Mais, auprès de lui, d'autres artistes plus jeunes se font distinguer autant par leurs belles voix que par leur méthode bien supérieure à celle de nos ténors. Je vous citerai MM. Giubilei et Stretton, qui sont du moins bons acteurs, mérite bien rare chez nous; et, comme de dignes échantillons de nos virtuoses indigènes, MM. Laffler et E. Seguin, doués tous les deux d'un organe remarquable. Enfin, je ne dois pas oublier M. Balfe, le seul de tous qui soit digne du titre d'artiste dans son acception véritable. Il est assurément meilleur chanteur que compositeur, et cependant il est fâcheux qu'il ait compromis l'originalité de son talent par son affectation à copier les minauderies les plus futiles du goût italien.

Vous trouverez sans doute que ma lettre n'est qu'une série d'accusations et de lamentations. Pour faire trêve à ces querelles trop justement motivées, je m'abstiens aujourd'hui de toute réflexion sur la manière dont est dirigé et administré l'opéra de Londres. Dans ma prochaine lettre, j'espère vous faire part de choses plus flatteuses pour l'amour-propre national de notre humble serviteur.

H.-J. C.

Biographies.

GEORGES-FRÉDÉRIC HANDEL.

(Troisième article [1].)

Près de huit années agitées par l'inquiétude et par des soins de toute espèce, des travaux multipliés, le chagrin causé par la perte des richesses qu'il avait autrefois amassées, et surtout la conviction que l'ancien enthousiasme du peuple anglais pour ses compositions avait fait place à la plus complète indifférence, tout cela, dis-je, détruisit la santé de Handel. On lui conseilla l'usage des eaux de *Tunbridge;* mais au lieu d'en éprouver du soulagement, ses maux s'accrurent au point que ses facultés morales en parurent altérées, et pour comble de malheur, son bras droit fut frappé de paralysie. Les médecins ne connaissant point de remède à cet accident, l'envoyèrent aux bains d'Aix-la-Chapelle. Ce ne fut pas sans peine qu'il se résolut à y aller : cependant ce voyage lui procura tant de soulagement, que six semaines suffirent pour lui rendre l'usage de son bras. Vers la fin de 1736, il retourna à Londres dans un état de santé satisfaisant, et avec l'esprit retrempé d'une nouvelle énergie. Décidé à ne rien négliger pour regagner la faveur publique, il fit de nouveaux efforts dans les opéras anglais *Atalanta*, *Justin*, *Arminius* et *Bérénice*, qu'il écrivit pour le théâtre de Covent-Garden; mais le succès ne répondit pas à ses espérances. Il était devenu évident que la musique de Handel avait perdu tout attrait pour les Anglais; rien ne prouva mieux leur indifférence à cet égard que la

(1) Voyez la *Revue et Gazette musicale*, année 1840, numéros 11 et 14.

tentative infructueuse de quelques amis de ce grand artiste, qui voulurent publier une collection de ses ouvrages à son bénéfice ; car la souscription fut à peine suffisante pour les frais de l'impression. Une seule exception se fit remarquer au milieu de cet oubli : elle vint du comte de Middlesex qui demanda à Handel, en 1737, *Pharamond*, opéra, et *Alexandre Sévère*, pasticcio que Handel traduisit ensuite en allemand. Le comte donna au compositeur mille livres sterling pour prix de ses partitions. *Serse*, commencé le 26 décembre 1737, finit le 6 février 1738 et représenté le 14 du même mois ; *Didamie*, commencé le 27 octobre 1739, fini le 30 novembre suivant : *le Parnasse en fête*, intermède italien, écrit en 1740, et *Imeneo*, opéra fini le 10 octobre de la même année, furent les derniers ouvrages de Handel pour le théâtre. Ici finit pour le grand artiste une longue suite de tourments et de déceptions : bientôt après il entra dans une carrière nouvelle de gloire et de fortune.

Persuadé qu'un compositeur parvenu à un âge qui touche à la vieillesse est moins propre aux ouvrages dramatiques qu'à la musique grave, Handel prit en 1740 la résolution de n'écrire que des oratorios, de la musique d'église et des pièces instrumentales. Déjà il avait écrit précédemment les oratorios de *Debora, Esther, Israël en Egypte*, et même, dit-on, *Athalie*, admirable production du génie de ce grand homme, qu'on prétend avoir été exécutée à Oxford en 1733. S'il en faut croire les biographes anglais, le motif principal de la résolution que Handel prit d'écrire des oratorios aurait été l'espoir d'une bonne spéculation, parce que l'exécution de ces drames religieux pendant le carême, où tout autre spectacle était interdit, n'occasionnait aucune dépense pour des costumes, des décorations, ni même pour des chanteurs renommés ; car l'exécution d'une musique simple et large, dont l'effet était particulièrement dans les chœurs, n'exigeait que de belles voix et une habileté ordinaire. Il est permis de croire, en effet, que des soins de fortune ne furent point étrangers à la direction que prit alors le talent de Handel ; mais on ne peut mettre en doute que son âme d'artiste n'ait surtout éprouvé le besoin de développer les rares facultés qu'il tenait de la nature et de l'art pour le nouveau genre de musique qu'il adoptait, et de mettre en œuvre son habileté dans le style fugué, si bien approprié aux compositions de cette espèce. Il s'était d'ailleurs déterminé à introduire dans ses oratorios un nouveau genre de musique, le concerto d'orgue, dont l'invention paraît lui appartenir. Plus de vingt-cinq ans s'étaient écoulés depuis le temps où il se faisait entendre à une société choisie sur l'orgue de Saint-Paul, et depuis lors un petit nombre d'amis savaient seuls qu'il n'avait point de rival en Angleterre comme organiste, et qu'il n'y avait dans toute l'Europe que Jean-Sébastien Bach qui l'emportât sur lui à cet égard. Son admirable talent d'exécution eut donc pour le public anglais le mérite de la nouveauté : ce ne fut pas une des moindres causes de l'immense succès qu'obtinrent ses oratorios. Dans chaque exécution d'un oratorio, il introduisait un concerto d'orgue, presque toujours placé avant le chœur final. C'est ainsi qu'après un air ajouté à son oratorio italien : *Il Trionfo del Tempo*, il a écrit ces mots sur sa partition : *Segue il Concerto per l'organo, e poi l'Alleluia.*

On croit communément que les belles séances d'oratorios commencèrent à Londres en 1740 par l'exécution de *Saül;* mais ce fut surtout en 1741 que ces séances de musique religieuse obtinrent un succès de vogue lorsqu'on entendit le *Messie*, considéré à juste titre comme le chef-d'œuvre de Handel. A l'admiration qu'inspire un si bel ouvrage se joint l'étonnement, si l'on se souvient que son auteur était âgé de cinquante-sept ans lorsqu'il l'écrivit, et que toute la partition fut achevée dans l'espace de vingt-un jours. Ces faits sont prouvés par le manuscrit original de cette sublime composition, qui existe dans une collection appartenant à la reine d'Angleterre. Outre que la notation porte les traces d'une rapidité prodigieuse de main, on trouve en plusieurs endroits des dates écrites par l'auteur qui ne laissent aucun doute sur l'espèce d'improvisation de ce monument de sa gloire. Au bas de la dernière page sont ces mots : *Angefangen den* 22 *August* 1741 (commencé le 22 août 1741). A la fin de la première partie, on trouve cette date : *August* 28, 1741. On lit au bas de la seconde partie : *September* 6 1741. Enfin, après la troisième partie, on trouve cette souscription : *Fine dell' oratorio G. F. Handel. September* 12, 1741, *Auffgefuhrt den* 14 *dieses*. On a souvent cité la facilité de quelques compositeurs modernes : il en est bien peu d'exemples qui égalent celui-là. Handel était si pressé par les copistes, que sa notation est à peine formée, et l'époque de l'exécution était si rapprochée, qu'on a dû faire les répétitions pendant que l'ouvrage se composait : c'est ce que montrent évidemment ces mots : *Auffgefuhrt den* 14 *dieses* (exécuté le 14 de ce mois), c'est-à-dire deux jours après l'achèvement de l'ouvrage. La plupart des dates qui se trouvent sur les divers manuscrits de Handel démontrent que cette facilité de production était une qualité constante de son génie.

La première exécution du *Messie*, à Covent-Garden, fut assez froide, parce que le public anglais ne comprit pas d'abord le mérite du style fugué qui règne dans tous les chœurs de l'ouvrage. Handel voulut essayer l'effet de cette composition sur le peuple irlandais, persuadé qu'elle serait recherchée à Londres si elle réussissait à Dublin. Le *Messie* fut en effet exécuté dans cette dernière ville, à la fin de l'année 1741, au bénéfice des prisonniers, et fut fort applaudi. De retour de son voyage en Irlande, Handel écrivit un nouvel oratorio sur des morceaux choisis du *Samson* de *Milton;* le succès de ce bel ouvrage fut des plus brillants, et dès lors la supériorité de Handel sur les autres compositeurs devint pour les Anglais un article de foi ; dès lors aussi les oratorios attirèrent chaque année la foule à Covent-Garden. Cependant, la rancune de la noblesse contre l'artiste n'était point encore apaisée ; on souffrait impatiemment ses succès, et pour y mettre obstacle, on imagina d'interdire les oratorios, sous prétexte que toute assemblée destinée à l'amusement devait être interdite pendant le carême. Peu s'en fallut que la fermeté de Handel n'échouât encore en cette occasion ; mais enfin le peuple prit parti pour lui, sa volonté l'emporta : les oratorios furent entendus chaque année, et le *Messie* devint l'objet d'une admiration générale. A ses précédents oratorios Handel ajouta dans l'espace de huit ans *Sémélé, Joseph, Hercule, Balthazar, Judas Machabée*, un oratorio de circonstance intitulé *The occasional oratorio*, *Alexandre Balus*, *Suzanne*, *Theodora, Jephté*, et *le Triomphe du temps et de la vérité*. Dé plus il écrivit dans le même temps son grand *Te Deum* (en *ré*), dix-huit concertos d'orgue, douze concertos de hautbois, plusieurs *concerti grossi*, et beaucoup d'autres pièces.

Vers la fin de l'année 1750, Handel s'aperçut de l'affaiblissement de sa vue ; le mal augmenta progressivement, et avant la fin de 1751 sa cécité fut complète. *Jephté*, dont le manuscrit original appartient à la reine d'Angleterre, est le dernier ouvrage sorti de la main de l'artiste. Il fut commencé le 21 janvier 1751, et fini le 27 juillet de la même année. Quelques additions faites à la partition n'ont été terminées que le 30 août suivant : l'écriture du compositeur est fort altérée dans ce manuscrit, et l'on y voit que sa vue était excessivement affaiblie. Au bas d'une des dernières pages, il a écrit d'une main tremblante : *Sweet as sight to the blind* (doux comme la vue à l'aveugle). Les médecins

lui conseillaient l'opération de la cataracte : il hésita quelque temps à s'y soumettre ; mais enfin, il se confia aux soins du docteur Sharp, qui tenta cette douloureuse opération à plusieurs reprises et ne put réussir. Convaincu qu'il n'y avait plus d'espoir pour lui de recouvrer la vue, Handel se soumit à son sort avec courage, et ne s'occupa plus que du soin de se faire remplacer pour la direction de la musique dans l'exécution annuelle des oratorios; Smith, son élève, et fils de son copiste, fut l'artiste qu'il choisit pour cet emploi. Les dernières années de Handel s'écoulèrent dans une vie douce et calme. Ses forces diminuèrent sensiblement au commencement de 1758 ; dès lors il prévit sa fin et s'y résigna. La faiblesse augmenta jusque dans les premiers mois de 1759, et, le 14 avril de cette année, il s'éteignit. Des obsèques magnifiques lui furent faites à l'abbaye de Westminster ; l'évêque de Rochester et le doyen de l'abbaye y officièrent, et les chœurs réunis de Saint-Paul et de Westminster y chantèrent son antienne funèbre, et plusieurs autres morceaux de sa composition. Après le service, il fut inhumé dans cette célèbre abbaye de Westminster, réservée à la sépulture des rois d'Angleterre et de quelques grands hommes. Un tombeau en marbre blanc, orné de la statue de l'artiste célèbre, lui fut élevé dans le même lieu où il se voit encore. C'est près de ce tombeau que l'anniversaire de la mort de Handel fut célébré avec une pompe extraordinaire, dans des concerts qui furent donnés en 1784, 1785, 1786 et 1787. La musique exécutée dans ces concerts était choisie dans les œuvres de Handel. La première année, le nombre des chanteurs et des instrumentistes s'élevait à 500 ; il s'accrut progressivement dans les années suivantes, en sorte qu'il y avait 616 exécutants en 1785, 741 en 1786, et 806 en 1787. Burney a publié la description de ces grandes fêtes musicales dans un livre de luxe intitulé : *Account of the musical performance in commemoration of Handel* (Notice de l'exécution musicale, en mémoire de Handel).

Si l'on considère les voyages lointains et fréquents qui remplirent une partie de la vie de Handel, ses emplois auprès de plusieurs princes et grands seigneurs, ses occupations multipliées comme directeur de spectacles et de concerts, et les embarras de tout genre qu'ils lui suscitèrent, on ne comprend pas qu'il ait trouvé le temps nécessaire pour écrire l'immense quantité d'ouvrages qui est sorti de sa plume; mais telle était son activité dans le travail, qu'aucun de ses moments n'était perdu. Dans les commencements de son séjour en Angleterre, il partageait le temps entre la composition et la direction des concerts du duc de Rutland, du comte de Burlington, et du duc de Chandos ; plus tard il rompit toutes ces relations, et n'en voulut plus former d'autres. Il refusait toutes les invitations qui lui étaient faites, et ne sortait de chez lui que pour l'exercice de ses fonctions comme directeur de spectacle, comme chef d'orchestre, ou comme maître de musique de la famille royale. Toute visite lui était importune, et il n'admettait près de lui que trois amis intimes, les seuls à peu près qu'on lui connût, savoir : Smith, son élève, un peintre nommé Goupy, et Hurter, teinturier en écarlate. On ne lui connut d'affection pour aucune femme, et il vécut dans le célibat le plus rigoureux. Incessamment livré au travail, il composait et écrivait ses pensées avec une rapidité qui tenait du prodige, ou jouait du clavecin. Celui dont il se servait était un instrument de Ruckers dont il avait usé le clavier de telle sorte, que les touches étaient creusées comme des cuillers. Le seul goût étranger à la musique qu'on lui a connu était celui de la peinture; il possédait quelques bons tableaux, et il ne manquait jamais d'aller voir ceux qu'on exposait en vente.

Également ennemi de la parcimonie et de la prodigalité, Handel avait réglé sa dépense en proportion de son revenu. La portion fixe de ce revenu consistait en six cents livres sterling, dont deux cents lui étaient accordées par la reine Anne, deux cents par le roi Georges Ier, et le reste lui était payé comme maître de musique des princesses. L'autre portion de son revenu était précaire et dépendait surtout du produit du théâtre ou des concerts ; car la vente de ses ouvrages n'eut presque jamais de résultat avantageux que pour le marchand de musique qui en était l'éditeur. A l'époque de sa brouillerie avec la noblesse, il possédait dix mille livres sterling ; les désastres de ses entreprises de théâtre absorbèrent non seulement cette somme jusqu'au dernier schelling, mais obligèrent Handel à souscrire des billets aux acteurs de son Opéra, pour les sommes considérables qu'il leur devait. Ces artistes quittèrent l'Angleterre, n'emportant que la promesse qu'ils seraient payés : ils le furent en effet plus tard, lorsque les bénéfices considérables qu'il fit dans ses concerts spirituels eurent procuré au célèbre musicien les moyens de se libérer. Ces concerts produisaient annuellement à Handel environ *deux mille* livres sterling de revenu. A sa mort il légua mille guinées à l'hospice des enfants trouvés, et environ cinq cent mille francs à ses pauvres parents d'Allemagne.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(La suite à un prochain numéro.)

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LES HUGUENOTS.

(Cent septième représentation.)

Ce n'est pas seulement par son chiffre élevé que cette représentation mérite d'être remarquée : les ouvrages de Meyerbeer atteignent facilement l'âge des anciens patriarches ; mais il est juste de dire que jamais le second chef-d'œuvre du grand maëstro n'avait été rendu avec plus de puissance et plus d'effet. Cependant il avait fallu presque un miracle pour que la représentation fût possible. Levasseur étant en congé, Dérivis et Serda se trouvant tous deux pris d'une indisposition subite, il n'y aurait pas eu de Marcel, si Alizard ne se fût dévoué courageusement à chanter un rôle qu'il n'avait pas répété, qu'il avait à peine eu le temps d'apprendre. Par bonheur Alizard est un de ces artistes fortement trempés, doués d'une énergie morale qui tourne au profit de leur talent. Pour lui, vouloir, c'est pouvoir : il l'a prouvé dimanche dernier. Prévenu à midi seulement, il a étudié toute la journée, et le soir il a joué comme si de rien n'était, comme si le rôle eût toujours fait partie de son répertoire ordinaire. C'est là un début brillant, glorieux, et qui range un artiste au nombre des plus solides appuis d'un théâtre. En se chargeant du rôle de Saint-Bris, qui n'est pas écrit dans le diapason de sa voix, Molinier a aussi montré beaucoup de zèle et de talent : c'est un service qui réclame sa récompense. Molinier a des droits à un rôle fait pour lui.

Quant à Duprez et à madame Stoltz, ils ont été admirables d'expression, de charme, d'entraînement. Le grand duo du quatrième acte a transporté la salle entière, et le trio du cinquième chanté par eux avec Alizard a conclu solennellement le drame religieux et passionné. Duprez était dans l'un de ses meilleurs jours; et madame Stoltz avait au suprême degré ce que Voltaire regardait comme indispensable à toute actrice tragique : aussi rien n'a manqué à son succès, ni les émotions, ni les bravos, et tous les

juges impartiaux ont reconnu qu'il fallait posséder une souplesse de talent bien rare, pour passer aussi vite et aussi bien des grâces et de la malice de Lazarillo, du page Isolier, à la hauteur du caractère de Valentine.

Ajoutons que madame Dorus-Gras, la cantatrice sans peur et sans reproche, avait déployé toutes ses merveilles dans le rôle de Marguerite, rôle qui n'a qu'un défaut, celui d'être trop court pour elle et pour le public. Enfin n'oublions pas que les chœurs ont rempli leur devoir avec toute la perfection désirable. On s'est habitué, sur la foi de quelques oracles dénigrants, à critiquer les chœurs de l'Opéra. Lorsqu'un mot est donné, il y en a pour six mois : le mot circule de bouche en bouche, et on le répète sans tenir compte des changements, des efforts, des progrès qui surviennent. Ce qu'il y a de certain, c'est que depuis longtemps, chargés d'un travail incessant, les choristes de notre grande scène lyrique ont répondu à toutes les exigences, et chanté plus d'une fois comme des gens qui n'auraient eu qu'une tâche facile. Ils l'ont fait dimanche dernier pour *les Huguenots;* ils l'avaient fait deux jours auparavant pour *la Muette*, cet autre chef-d'œuvre qui a rempli la salle, malgré ses douze années d'existence, malgré la date ancienne de sa popularité. Le répertoire de l'Opéra renferme des trésors, sans préjudice des nouveaux chefs-d'œuvre dont on s'apprête à le doter.

J. N. S.

THÉATRE-ITALIEN.

REPRÉSENTATION AU BÉNÉFICE DE LABLACHE. — REPRISE DES NOZZE DI FIGARO.

Nous avons peu de chose à dire de cette représentation, si nous voulons faire connaître le beau côté de l'exécution, et beaucoup trop, si nous entreprenions d'en signaler les défectuosités. Nous aimons à croire que les chanteurs n'étaient pas bien sûrs de leurs rôles, qu'ils ne récitent pas six fois par an dans cet ouvrage; du moins avaient-ils, pour la plupart, l'air de gens qui déchiffrent une partition. Lablache qui la savait bien et la chantait de même, dirigeait et échauffait autant qu'il était en lui les autres qui se laissaient traîner à la remorque. Jamais la mauvaise volonté des chanteurs italiens à l'endroit de Mozart n'a été plus évidente. Il nous semble cependant que la direction du théâtre, qui paie fort chèrement, aurait bien le droit d'exiger des chanteurs qu'ils étudiassent davantage, surtout quand il s'agit d'un chef-d'œuvre comme on n'en trouve pas un par vingt ans pour varier le répertoire. Les artistes ne peuvent prétexter de bonne foi qu'il s'agit pour eux d'un labeur ingrat après lequel ils ne recueilleraient aucun des applaudissements qu'on a coutume aujourd'hui d'accorder aux morceaux brillants. Nous leur accordons volontiers qu'ils n'y brillent guère présentement, mais c'est bien leur faute, car nous avons tous connu des virtuoses qui chantent encore pour la plupart, et qui savaient briller beaucoup et sans trop grande peine dans ces mélodies spirituelles. Il ne s'agit point ici de musique dramatique à tout prix et qui veut être exécutée coûte que coûte, au gré de la passion du compositeur. Les morceaux des *Nozze di Figaro* sont au contraire faciles comme un sourire de gens d'esprit; il suffit de ne pas faire grimacer ce sourire, et d'avoir l'air d'y prendre intérêt. Pour le moment, mesdames les cantatrices du Théâtre-Italien se contentent de répéter leur sourire des lèvres, et comme obéissant à un commandement, mais tout le reste de leurs facultés reste évidemment disponible ou occupé ailleurs. Leur sentiment musical surtout ne prend aucune part à l'action. Nous n'exceptons que le petit duo *Sull'Aria*, où mesdames Persiani et Grisi ont ont daigné mettre un peu de leur exquise méthode et de leur finesse accoutumée. Ce n'était point pour le duo en lui-même, mais seulement en l'honneur du point d'orgue, élément respectable avant tout dans un morceau. Quelle que fût la cause de cette apparence de zèle, ces dames en ont été récompensées par des *bis* unanimes. Le public, qui ne demandait pas mieux que d'applaudir, a fait répéter trois morceaux en tête desquel il faut mettre le *Non più andrai*, chanté avec beaucoup de verve et d'esprit par Lablache.

Nous ne mettons pas tout-à-fait sur la même ligne que ces dames, Tamburini, dont le zèle et le soin ont mérité des applaudissements.

On nous avait promis pour l'entr'acte un duo chanté par Rubini et mademoiselle Pauline Garcia. Rubini étant indisposé, mademoiselle Garcia est venue seule chanter, à la grande satisfaction de la foule, un de ces longs airs vides de pensée, mais bien posés dans une forme nettement décidée et prévue. Cela ne nous a rien appris de nouveau, et nous a fort médiocrement ému malgré le talent de la jeune cantatrice. Après quoi, un très jeune aspirant violoniste, M. Dmitreff, est venu nous jouer avec une très jolie qualité de son un air varié de Bériot. Ce jeune homme prend un peu le temps de jouer bien et juste, mais cela prouve le sentiment et le désir du bien, ce qui est déjà beaucoup, et c'est un compliment qu'on ne saurait faire à tous les artistes.

A. SPECHT.

Nouvelles.

*** L'Académie royale de musique donnera, le mardi 25 février, la représentation au bénéfice de mademoiselle Falcon, cette belle et grande cantatrice dont la scène est depuis si long-temps privée. Le spectacle doit toujours se composer des deux premiers actes de la *Juive* et du quatrième acte des *Huguenots*, joués par madame Dorus-Gras, Massol, Alexis, Ferdinand Prévost, Dérivis, et les autres principaux artistes. La bénéficiaire remplira les rôles de Rachel et de Valentine, créés par elle avec tant de puissance et de succès. Pour ajouter à l'attrait de la soirée, mademoiselle Fanny Elssler et sa sœur Thérèse feront leurs adieux au public dans le second acte de la *Gypsy*. Pour la dernière fois avant son départ, mademoiselle Fanny Elssler dansera la Cracovienne.

*** Une danseuse de Bordeaux, madame Guy Stéphan, vient d'être engagée par l'Opéra.

*** Au dernier bal de l'Opéra, on ne comptait pas moins de deux mille quatre cents dames et de trois mille cavaliers; et dans une assemblée si nombreuse, animée d'une gaieté si vive, électrisée par un orchestre entraînant, il n'y a pas eu le moindre accident, pas le moindre désordre. L'administration apporte d'ailleurs un soin remarquable à réaliser sur-le-champ les améliorations que l'expérience lui signale; au-dedans le confortable règne partout, on le retrouve jusque dans la température; au-dehors, un abus grave, et qui semblait indestructible, touche à sa fin : le commerce de billets ne lance plus au milieu d'un public choisi sa clientèle turbulente. Samedi prochain 22, le huitième bal; ensuite viendra la grande semaine.

*** Lundi dernier, mademoiselle Grahn a joué *la Sylphide;* cette charmante danseuse a été applaudie avec enthousiasme.

*** Les bénéfices vont se succéder rapidement au Théâtre-Italien. Après celui de Lablache viendra celui de madame Grisi dans *I Puritani*, et puis, pour clore la saison des Italiens, Rubini paraîtra dans le *Pirate*, de Bellini.

*** Le projet de construction d'une nouvelle salle destinée au Théâtre-Italien, sur l'emplacement des bureaux du timbre, rue de la Paix, va bientôt, à ce qu'on assure, recevoir un commencement d'exécution. M. le ministre de l'intérieur vient de nommer une commission à cet effet. Cette commission est composée de MM. le

comte de Rambuteau, préfet de la Seine, le marquis de Louvois, de Calmon, le général Jacqueminot, comte Jaubert, Vitet, Félix Réal, Vivien, Pèdre Lacase, Mignet, Armand Bertin, Achille Leclerc, Cavé, Louis Perrot, secrétaire. Déjà soumis à l'examen de la commission spéciale des théâtres royaux, ce projet a été approuvé à l'unanimité.

*** Un petit opéra en un acte, dont la musique est attribuée au prince de la Moskowa, doit être représenté incessamment à l'Opéra-Comique; c'est un dit-on, car, à l'Opéra-Comique, promettre et tenir font deux.

*** On assure que M. le ministre de l'instruction publique vient de doubler la subvention des directeurs de l'Opéra-Comique à titre d'architectes et d'entrepreneurs de maçonnerie. C'est justice: on ne rencontre que MM. Cromier et Cerfbeer sur la place des Italiens, encourageant ou grondant les ouvriers. D'un autre côté, on répète au théâtre de la Bourse l'opéra nouveau de MM. Scribe et Auber depuis le mois de décembre 1839, et il n'est pas plus avancé que le premier jour. Comment ne pas encourager des directeurs aussi habiles?

*** Hier mercredi, il y avait relâche à la Renaissance pour la première répétition générale de *Zingaro*, opéra dans lequel débuteront Perrot et madame Carlotta Grisi. Aujourd'hui jeudi, reprise de *Lucie de Lammermoor* par madame Thillon, Hurteaux, et pour les débuts du ténor Tesseire. — Les bals du théâtre de la Renaissance ont une vogue telle, que l'administration s'est décidée à donner une de ses belles fêtes dans la nuit de jeudi, 20 février. Rien ne sera épargné pour la rendre aussi animée et aussi suivie que celle des dimanches.

*** Trois grands artistes, et ce qui est plus rare encore, trois amis intimes, viennent d'arriver à Paris. Nous voulons dire MM. Bériot, Thalberg et Benédict.

*** Dimanche dernier, au concert donné dans les salons de M. Petzold par un clarinettiste de Palerme, nous avons eu le plaisir d'entendre mademoiselle R. Alessi, cantatrice italienne, que peu de jours auparavant nous avions également entendue dans un duo avec Tamburini dans les élégants salons de M. ***, rue Saint-Lazare. Le public a pu se convaincre de la vérité de ce que nous avons dit sur le talent de cette jeune artiste, qui a obtenu les honneurs de la matinée. La voix de contralto de mademoiselle R. Alessi est à la fois grave, souple et légère; elle dit avec goût et sentiment; en l'applaudissant, le public a reconnu en elle une digne élève de la célèbre Pisaroni. On nous assure que mademoiselle Alessi donnera incessamment un grand concert, que nous annoncerons avec plaisir.

*** Le deuxième et dernier concert de MM. Henri Herz et Géraldy aura lieu ce soir, à huit heures, dans la salle de M. H. Herz. La composition du programme est faite de manière à piquer vivement la curiosité du public.

*** M. Rémy, violoniste de beaucoup de talent, a donné lundi dernier un fort beau concert. Madame Mennechet avait bien voulu prêter ses magnifiques salons au jeune artiste, et l'aider de sa protection. Forcée de se rendre aux prières de tous, madame Mennechet est arrivée belle et gracieuse, et, comme toujours, a ravi l'auditoire. Elle a été saluée d'unanimes applaudissements, et on lui a redemandé cette délicieuse rêverie de Kalkbrenner, qu'elle joue avec cette grâce et ce charme qui n'appartiennent qu'à elle. Madame Mennechet possède au plus haut degré la perfection du style, une pureté de son et une profondeur de sentiment qui l'individualisent, pour ainsi dire, et que nous pourrions appeler l'aristocratie du talent.

*** On parle dans le monde musical d'un concert qui se prépare au benéfice de madame Pauline Duchambge, l'auteur de tant de gracieuses mélodies.

*** Mademoiselle Augustine Cortès, pianiste, élève de Kalkbrenner, donnera samedi, 22 février, une grande matinée musicale dans le foyer du théâtre de la Renaissance. Cette jeune artiste, qui n'est âgée que de treize ans, s'est déjà fait entendre avec succès l'année dernière. On assure que depuis elle a fait beaucoup de progrès. Sous ce rapport, comme sous celui des artistes distingués dont les noms figurent sur le programme, cette matinée promet d'être intéressante.

*** A propos de la pièce du *Chevalier de Saint-Georges* qui vient d'être représenté aux Variétés, on a rappelée sur ce singulier personnage plusieurs anecdotes piquantes, et entr'autres celle-ci, que nous citerons comme une curiosité quasi-musicale. On sait qu'il était d'une grande force sur divers instruments, et jouait admirablement du violon. Un soir, chez madame de Montesson, on venait d'entendre un musicien allemand qui avait joué sur la flûte un air assez difficile. Au milieu de l'enthousiasme universel, Saint-Georges resta seul indifférent, et comme on lui en faisait reproche, il accepta le défi de jouer le même air. Il donne bas un ordre; on croit que c'est pour envoyer chercher l'instrument qui va lui servir à soutenir sa gageure. Quelle est donc la surprise générale, quand on voit le domestique rentrer avec un superbe fouet à manche d'ivoire. — « Pourquoi ce fouet? » est le cri qui s'élève de toutes parts. « Pour jouer l'air que votre musicien allemand a exécuté sur la flûte. » En effet, Saint-Georges joua l'air avec le fouet, sans passer une seule note, et en tirant de son singulier instrument des sons presque mélodieux. C'est peut-être le plus étrange tour de force qui ait jamais été fait en musique, et Saint-Georges le répéta plusieurs fois.

*** Aujourd'hui le *Casino* donne son premier bal. Si les fêtes d'hiver de cet établissement ressemblent aux fêtes d'été, le public n'y manquera pas.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lille.* — Deux frères viennent de donner au théâtre de notre ville un drame en 4 actes intitulé *Artus et Rikemer*. M. Brun Lavaine a fait les paroles de cet ouvrage plein de situations fortes, et M. Ferdinand Lavaine, connu par des compositions musicales intéressantes, a fait quelques morceaux appropriés aux situations qui pouvaient le permettre. Le succès a récompensé cette tentative départementale.

*** *Nantes, 15 janvier.* — Hier soir nous avons eu au Grand-Théâtre, pour la reprise des *Huguenots*, du parterre aux cintres, une salle pleine à déborder et un succès complet, juste récompense de nos trois directeurs, qui ont tous pris une part plus ou moins active à la représentation de l'ouvrage. Madame Prévost-Colon a été fort bien dans le rôle de Valentine; madame Bizot charmante dans celui de la reine de Navarre; madame Olivier n'a pas mis moins de finesse dans celui du petit page Urbain. M. Adrien, chargé du rôle difficile de Raoul, s'en est acquitté de manière à mériter des éloges. M. Garbet a très bien compris l'esprit du sévère et bon Marcel, et l'a reproduit avec talent. On pourrait souhaiter à cet artiste plus de fermeté et d'accentuation, surtout dans le premier acte; dans les autres actes il a laissé peu à désirer, si ce n'est pourtant une prononciation plus distincte. Les chœurs ont eu presque toujours de l'ensemble; quelques passages ont été attaqués avec vigueur, d'autres assez bien nuancés. L'orchestre a secondé très convenablement la marche de l'ouvrage, et dans un solo de flûte, M. Urso a été vivement applaudi.

*** Levasseur, de l'Opéra, est arrivé le 7 à Lyon, où il doit donner quelques représentations; il doit se rendre ensuite à Marseille.

*** *Abbeville.* — (Note communiquée.) — Un concert au bénéfice des pauvres a eu lieu ici le 2 février. L'orchestre composé des membres de la Société philarmonique et des élèves de l'Ecole communale de musique, s'en fait remarquer par son ensemble et son entraînement dans les ouvertures de *Fidelio* et du *Lac des Fées*. Un concerto de Viotti a été rendu avec ce fini et cette largeur de style qui caractérise l'école de Baillot et de Rode. Des dames amateurs ont aussi contribué par leurs talents à cette solennité, et le public abbevillois a témoigné par ses applaudissements qu'il savait apprécier la bonne musique, et encourager les amateurs et artistes qui veulent les véritables progrès de l'art musical.

*** *Bordeaux.* — Nous avons assisté à une soirée musicale donnée par M. Sudre. Les résultats que cet habile professeur a obtenus dans l'application de son système téléphonique, sont merveilleux. Mlle Hugot, son élève, a fait l'admiration des spectateurs par la manière prompte avec laquelle elle a résolu les difficultés du problème musical mis en pratique par M. Sudre. Elle a successivement deviné le sens exact des phrases qui ont été données par les assistants, au moyen du son, du tact et des notes de musique écrites sur un tableau par son professeur. La soirée a été terminée par plusieurs romances, que Mlle Hugot a chantées avec une méthode et un goût parfaits. La romance patoise de Jasmin, *mé cal nouri*, a surtout excité les applaudissements les plus mérités.

— La société philomatique a donné dernièrement un brillant concert où assistait l'élite de la société bordelaise.

*** *Marseille.* — *Guido et Ginevra* a été monté avec un luxe et une intelligence dignes de la capitale. Damoreau s'est tiré convenablement d'un rôle qui offrait des difficultés d'autant plus sérieuses, que Guido avait été écrit pour la voix de Duprez; son expérience a contourné heureusement cet écueil, et le public lui en tient compte chaque soir. Dabadie est toujours plus remarquable dans le condottiere Forte-Braccio. Madame Minoret chante avec une justesse irreprochable un rôle hérissé de difficultés. Quant à mademoiselle Lamy, elle a su donner par le charme de sa voix et sa facilité de vocalises une valeur à un personnage qui dans la partition n'a pas une grande importance. Faire de rien quelque chose, c'est le privilége du talent. Mademoiselle Lamy, enfant de Marseille et cantatrice d'avenir, donne un démenti quotidien à ce proverbe : « Nul n'est prophète en son pays. » Un autre produit du crû qui mérite également nos éloges, ce sont les choristes hommes qui chantent d'une manière entraînante le morceau de *Vive la peste!* une des compositions les plus saillantes de l'œuvre. M. Latilla, le Cicéri marseillais, a transporté ses pinceaux à Florence; sa cathédrale et sa place sont bien italiennes. Il a donné à ses décors une couleur locale qui est le cachet des véritables artistes.

— Concerts-Thubaneau. — Voici un brillant et glorieux début, un concert bien ordonné, bien rempli; car l'exécution a été, cette fois, digne des chefs-d'œuvre inscrits au programme. Les trois grandes nationalités musicales s'y donnaient fraternellement la main, représentées par des noms illustres, Beethoven et Weber, Rossini, Auber et Méhul. Orchestre et chœurs ont marché, non plus avec l'hésitation de jeunes conscrits, mais comme des vétérans d'élite, avec un ensemble, une verve, une sûreté d'attaque dont nous n'avions pas d'exemple à Marseille. M. Degubernatis dirige l'orchestre; ce jeune et habile chef a fait ses preuves l'an dernier, et le sceptre ne pouvait passer en meilleures mains. La symphonie en *ut* mineur est de ces chefs-d'œuvre auxquels il ne manque pour devenir populaires que de pouvoir être exécutés souvent en public. Rien n'est plus clair, et j'oserai même dire plus à la portée des masses, que ces mélodies grandioses développées avec une science infinie et passant par cette série de modulations ravissantes, qui se succèdent au gré du génie de Beethoven. Cette symphonie, il y a dix ans, était encore peu comprise, et j'ai vu dans l'auditoire bâiller de fatigue et de sommeil. Niez le progrès après cela ! Est-il un seul auditeur du dernier concert qui ait éprouvé le moindre instant d'ennui? Il n'en est point, au contraire, qui n'ait joui au fond du cœur d'entendre ces mille détails si largement fondus dans l'ensemble, et qu'un frisson d'enthousiasme involontaire n'ait surpris au moment où vient succéder au *scherzo* la majestueuse marche du finale. L'orchestre, exalté par la sublimité de l'œuvre, l'a conduite avec une résolution digne des plus grands éloges. Après cet exploit, on ne sera pas étonné que l'ouverture de *Robin des Bois* ait été enlevée d'assaut. Mais ce qui fait des Concerts-Thubaneau une institution bien supérieure à tout ce qui se fait dans ce genre en province, une véritable école de progrès, ce n'est pas seulement son orchestre si complet, mais encore la création d'un chœur qui lui permet d'aborder des scènes entières d'ouvrages lyriques. Les soixante élèves de chant que M. Trotebas a formés avec une patience infatigable, ont mis le temps à profit. Le germe s'est développé, il a grandi et fructifié. Le dernier concert en fait foi. Le chœur d'introduction du *Siége de Corinthe*, avec ses solos, a été rendu avec une justesse irréprochable, ainsi que deux chœurs sans accompagnement de Weber. Celui surtout intitulé *Liberté*, a électrisé l'assemblée; c'est la *Marseillaise* d'outre-Rhin, celle que les légions de la jeune Allemagne chantaient en 1814 en marchant contre la France. La traduction l'a dépouillé de cette particularité néfaste de son origine, sans lui rien ôter de sa mâle énergie. Tel qu'on l'a fait, ce sera le chant de tout peuple qui défend sa frontière contre les envahissements de l'étranger. Ces deux chœurs de Weber ont été traduits pour la Société des Concerts-Thubaneau. Les morceaux de chant étaient confiés à trois habiles interprètes, MM. Dabadie, Degubernatis et madame Roy. Un trio de *Joseph* et un duo de la *Gazza* ont été particulièrement applaudis. En résumé, ce premier concert inaugure avec bonheur ceux qui nous sont promis jusqu'à la fin du carême. La Société-Thubaneau peut se proclamer à bon droit la fille aînée de la Société des Concerts; ses réunions hebdomadaires brillent d'un pur reflet du Conservatoire.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.*—La messe en musique que la Société d'Horticulture de Linné a fait célébrer le 6 février à l'occasion de sainte Dorothée, avait attiré un grand concours de monde dans l'église de Notre-Dame-de-Bon-Secours. Au milieu de l'église on remarquait un buffet à quadruple rangée de fleurs de la plus belle venue, parmi lesquelles on distinguait surtout de superbes variétés de *camelias*. Ce buffet entourait un reliquaire et l'image de la sainte.

*** *Louvain*, 7 *février*. — Le sort du bâtiment dit *la Table-Ronde* est enfin fixé; cet énorme amas de pierres, qui donne maintenant un si triste aspect à notre Grand'Place, sera bientôt un de ses plus beaux ornements; ce grand édifice, qui a prêté matière à tant de controverse, va devenir un temple où résidera le dieu dispensateur des plaisirs et des fêtes. Dans sa dernière séance, notre conseil communal a pris la décision d'achever et d'approprier à la société de l'Académie de musique ce vaste bâtiment auquel un abandon de dix ans allait nécessiter de grands frais. Tous les hommes du progrès applaudissent à cette résolution, qui prouve que notre régence n'a rien perdu de la vive sollicitude qu'elle a toujours montrée pour les arts et pour les amusements publics. Les dépenses à faire sont évaluées à 70,000 fr.

*** *Berlin.* — On lit dans la *Gazette d'État de Prusse* : « Les salons fashionables ne s'occupent en ce moment que de M. Berlioz. Jusqu'à présent les œuvres de ce grand compositeur n'étaient connues dans notre capitale que par ouï-dire, et ce sera seulement le 17 de ce mois, dans un grand concert au Théâtre-Royal, qu'on entendra pour la première fois l'ouverture des *Francs-Juges*. »

*** *Brün.* — On a donné ici pour le bénéfice du maître de chapelle Hnogill, *les Gibelins à Pise* (*les Huguenots*), de Meyerbeer. On devait craindre que les faibles ressources provinciales de notre théâtre ne pussent suffire à cette laborieuse entreprise, mais grâce au zèle intéressé que déploya M. Hnogill, le résultat fut plus satisfaisant qu'on n'aurait pu jamais l'espérer. Tous les chanteurs ont mérité des éloges à ce point qu'il est fort à désirer qu'ils se soutiennent à la hauteur peut-être accidentelle à laquelle ils se sont élevés. Les chœurs seulement ont paru trop faibles.

*** M. A. Adam s'occupe en ce moment, à Saint-Pétersbourg, des répétitions d'un ballet dont il a composé la musique pendant son séjour dans cette capitale. Le rôle principal sera dansé et joué par mademoiselle Taglioni; le luxe des décors et des costumes surpassera, dit-on, tout ce que l'on a vu jusqu'ici au théâtre, l'empereur ayant donné de sa cassette 100,000 roubles (environ 100,000 fr.) pour la mise en scène. Le théâtre allemand de cette ville s'occupe de la remise en scène du *Brasseur de Preston*, et M. Adam dirigera l'orchestre à la première représentation, suivant le désir de l'impératrice, qui s'intéresse vivement à l'auteur du *Postillon de Lonjumeau*, son opéra favori.

*** *Florence*, 28 *janvier*. — Le nouvel opéra *Giovanni da Brogida*, paroles et musique du prince Joseph Poniatowsky, fait maintenant le sujet des conversations de toute la capitale. Cet opéra a été représenté deux fois avec le plus grand éclat, et a fait une sensation extraordinaire. Le prince J. Poniatowsky, son frère Charles et la princesse Elisa, sa femme, ont chanté les premières parties. L'année dernière, le talent musical de cette famille princière s'était fait connaître dans les salons de Vienne, de Paris et de Londres; prochainement, ces capitales auront, comme Florence, l'occasion d'admettre cette belle musique.

*** Il y a quelques mois un bâtiment parti du Havre emportait, soigneusement empaquetés et encaissés, la musique, les costumes, les accessoires et les croquis des décors de l'opéra des *Huguenots*, que l'on voulait représenter sur le théâtre de la Nouvelle-Orléans. Cet ouvrage a été joué avant la clôture des mois d'été, et a obtenu un immense succès. Mademoiselle Calvé, qui a passé un moment sur la scène de l'Opéra-Comique à Paris, a été l'objet d'un triomphe tout particulier dans le rôle de Valentine. On l'a rappelée, couverte de bouquets, et parmi ceux-ci s'en trouvait un qui cachait une agrafe en diamants, hommage des dilettanti du pays, qui s'étaient cotisés pendant l'entr'acte pour acheter ce bijou. L'honneur du rappel a été accordé aussi à Heymann qui jouait Raoul.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 16.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
5 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 23 février 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique :
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Origine et révolutions de l'Opéra-Comique; par FÉTIS fils. — *Biographie*. Handel; par FÉTIS père. — Madame Peruzzi; par HENRI BLANCHARD. — Correspondance particulière. *Les Huguenots* à Vienne. — Réclamation. — Nouvelles. — Annonces.

ORIGINE ET REVOLUTIONS

DE L'OPERA-COMIQUE.

(Sixième article [1].)

En fait de théâtre comme de beaucoup d'autres choses, il devient prodigieusement difficile de rien inventer pour la première fois. Presque toutes les prétendues trouvailles dramatiques dont le auteurs de nos jours se font gloire, sont d'anciennes nouveautés déjà plusieurs fois exhumées. Le bon public, de qui l'on feint d'avoir peur, et qui est bien la plus excellente pâte d'individu ou de fiction, pour mieux dire, accepte de bonne foi ce qu'on lui présente comme création du jour. Il s'étonne, il admire, et c'est un mauvais service à lui rendre que de lui faire perdre ses illusions en remontant à l'origine des choses. Il se fâche alors, et se plaint d'avoir été dupe. Qu'il se rassure : bien d'autres générations seront prises après lui aux mêmes piéges, et seront par conséquent bien plus trompées que lui. Les vaudevillistes du XIXe siècle se flattent d'avoir les premiers mis en scène ces pièces sans action qu'ils appellent des *Revues*, et qui, représentées aux mois de décembre ou de janvier, offrent une peinture burlesque des grands et des petits événements de l'année. Il y a plus de cent ans que de pareils tableaux ont été mis en scène, avec cet avantage sur ceux d'aujourd'hui, que les auteurs ne s'attaquaient qu'aux ridicules de la société, tandis que l'insipide politique se met aujourd'hui de la partie.

Il y a peu de temps que, voyant un des spectateurs se lever au milieu de la salle, interpeller les comédiens et entamer avec eux une vive discussion, l'assemblée se leva d'un commun mouvement pour réclamer l'expulsion du perturbateur. L'indignation fit place à la surprise, puis aux applaudissements lorsqu'il devint manifeste que le spectateur malencontreux répétait un rôle appris d'avance. Nous ne savons de qui Panard emprunta l'idée de placer un acteur dans la salle, pour donner au public le plaisir de l'inattendu, mais c'est dans une de ses pièces que fut donné, à notre connaissance, le premier exemple de cette singularité. On jouait *la Répétition interrompue*, opéra-comique en un acte, précédé d'un prologue et d'un avant-prologue. *Oronte* paraît sur la scène ivre, se tenant à peine et la mise dans le plus grand désordre. Il ne trouve pas le premier mot de son rôle, et le souffleur, fatigué de le reprendre, le menace de la colère de l'auteur. L'impertinent déclare qu'il s'en inquiète peu. Au même instant, un personnage qui jusqu'alors avait écouté comme les autres, quitte la place qu'il occupait au parterre, et s'élance sur le théâtre au risque

(1) Voyez la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1839, numéros 68 et 70; année 1840, numéros 6, 8, et 13.

d'écraser ses voisins. C'est l'auteur lui-même dont la colère vient de trahir l'incognito, ou plutôt c'est un comédien qui le représente. De là, dispute, confusion, et enfin rires des spectateurs en reconnaissant le stratagème.

Panard, qui fut un des auteurs les plus féconds de l'Opéra-Comique, éprouvait pour le Grand-Opéra une singulière aversion. Aussi ne laissa-t-il échapper aucune occasion de tourner ce spectacle en ridicule. La célèbre chanson qui commence par ces vers :

> J'ai vu des guerriers en alarmes,
> Les bras croisés et le corps droit,
> Crier plus de cent fois : aux armes!
> Et ne point bouger de l'endroit,

est tirée du *Départ de l'Opéra-Comique*. Dans un autre genre, cette pièce n'est pas moins piquante que la lettre de J. J. Rousseau sur le même sujet. Les vingt couplets dont elle se compose abondent en traits d'esprit et de fine observation. Du reste, ce n'était pas en vain que la réputation de Panard comme chansonnier était si bien établie. Un de ses contemporains caractérise ainsi son talent dans le style fleuri de l'époque : « Il arma quelquefois sa gaieté des traits de la satire, peignit en badinant les mœurs de son siècle, et pendant que sa muse légère les berçait sur un lit de roses, il en faisait sentir les épines aux spectateurs qui riaient de leur piqûre. » Comme auteur dramatique, il fut d'une rare fécondité. L'Opéra-Comique et le Théâtre-Italien lui durent pendant plusieurs années leurs plus beaux succès.

Les propriétaires du terrain où se tenaient les foires Saint-Laurent et Saint-Germain ayant jugé à propos de supprimer les différents théâtres qui s'y trouvaient réunis, les comédiens qui y donnaient leurs représentations se trouvèrent fort embarrassés. Ceux de l'Opéra-Comique firent disposer en salle de spectacle le vaste *Jeu de paume* de la rue de Bussy et s'y transportèrent avec tout leur matériel. Ils gagnaient chaque jour davantage dans l'estime du public en abandonnant les pièces de l'ancien répertoire pour jouer des ouvrages de meilleur goût. Long-temps l'Académie royale de musique les avait obligés à ne pas employer pour s'accompagner plus de *quatre violons sans hautbois*. Les priviléges qu'ils se procurèrent leur permirent d'augmenter les proportions passablement mesquines de cet orchestre. Ils finirent par obtenir huit violons, plusieurs basses, un hautbois, une flûte, un basson et deux cors. C'était un grand perfectionnement. L'une des premières pièces qu'ils représentèrent au moyen de ces nouvelles ressources fut une parodie de *Thésée*, dont l'original se jouait à l'Opéra. Un début peu important en soi, mais qui donna lieu à une scène des plus plaisantes, eut lieu à cette époque : Le nommé Léger, domestique de Favart, auteur de la pièce, eut l'ambition de changer son sort contre celui d'artiste dramatique. Il sollicita et obtint la permission de jouer la moitié d'un rôle dans la nouvelle production de son maître. Le superbe Thésée devait entrer solennellement monté sur un bœuf de la plus grosse espèce ; ce bœuf était une machine de carton adroitement copiée sur la nature. Léger fut chargé, pour son début, de s'emboîter dans les jambes de devant de l'animal, et de les faire fonctionner, tandis qu'un comparse expérimenté dirigeait celles de derrière. Léger, qui ne se rend pas bien compte de sa situation et qui pense que l'assemblée a les yeux fixés sur lui, se trouble à son entrée en scène : ses mouvements sont trop précipités, il donne à la machine une allure que n'eut jamais un bœuf raisonnable. En vain son collègue essaie-t-il de lui prodiguer les conseils de sa vieille expérience, Léger n'en tient compte et continue de se livrer à ses emportements. Tout-à-coup, il se sent violemment pincé par derrière, pousse un cri lamentable et prend le galop. Les jambes de derrière n'étant nullement préparées à cette incartade, conservent la gravité de la démarche, en sorte que la machine, c'est-à-dire le bœuf, se divise par le milieu, et que le héros infortuné tombe à plat sur le théâtre, aux grands éclats de rire des spectateurs, qui ne savent pas s'il s'agit d'un jeu de scène préparé ou d'un accident fortuit. Il paraît que la fâcheuse issue fit faire des réflexions au malheureux Léger ; il perdit confiance dans sa vocation et reprit la livrée.

L'Opéra-Comique avait bonne envie d'obtenir le rang de théâtre officiel ; il était toujours des premiers à célébrer par des pièces de circonstance les événements dont se réjouissait la cour. Les succès des armes du roi en Flandre lui donnèrent l'occasion de montrer son patriotisme ; un vaudeville de Favart, intitulé *les Amours grivois*, fut joué en 1747 à l'occasion de la prise de Bruxelles. L'auteur avait eu la prétention de réunir Vander-Meulon et Téniers dans un même tableau. Au lever de la toile le théâtre représentait un hameau flamand. On voyait dans l'éloignement une ville dont les remparts étaient ruinés par le canon, et le camp des Français précédé d'une batterie. A droite et à gauche étaient des maisons de paysans et des *estaminettes* (style du programme). Au milieu de la scène, des Flamands attablés fumaient et buvaient ; quelques uns dansaient ; d'autres jouaient de divers instruments sous un grand arbre. De tous temps les Français ont eu la conviction qu'il manquait quelque chose aux peuples les plus heureux de la terre : qu'il leur manquait d'être Français. Il y a peu d'années encore, sous l'empire, quand la domination imposait son joug de fer de l'autre côté du Rhin, on croyait sincèrement à Paris que ces bons Allemands, enchantés de n'être plus soumis au régime de leur gouvernement national, formaient des vœux ardents pour conserver au milieu d'eux d'excellents amis qui buvaient leur vin, tuaient leurs poules et séduisaient leurs femmes. Il n'est donc pas étonnant qu'en 1747, un poëte d'opéra-comique ait, dans une pièce quasi-officielle, présenté les Flamands comme pénétrés du plus ardent amour pour le roi Louis XV, et leur ait fait crier à tue-tête dans un vaudeville final :

> Amis, chantons à pleine voix
> Vive le bon roi de France!
> Enfin, nous voilà sous ses lois
> Au gré de notre espérance.

Un début qui devait avoir une tout autre fortune que celui de l'infortuné Léger, de burlesque mémoire, eut lieu en 1744 à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain. La fille de René du Rouceroy, ancien musicien des rois de France et de Pologne, parut pour la première fois sous le nom de mademoiselle de Chantilly. Ses talents de comédienne, de danseuse et de cantatrice, talents qui ne lui feraient sans doute pas de nos jours beaucoup d'admirateurs, mais qui, par comparaison, étaient fort remarquables de son temps, lui procurèrent un succès de vogue. Favart administrait alors l'Opéra-Comique pour le compte de l'Opéra ; il devint amoureux d'elle en sa triple qualité d'homme, d'auteur et de directeur de spectacle ; la débutante répondit à ses feux, et l'année même de ses débuts elle changea son nom de mademoiselle Chantilly contre celui de madame Favart. L'empressement que mit le public à suivre ses représentations excita la jalousie des théâtres privilégiés, et l'Opéra-Comique fut encore une fois supprimé grâce à leurs manœuvres. M. et madame Favart partirent alors pour Bruxelles. La direction du théâtre de cette ville, devenue vacante, leur était offerte. Leur entreprise prospérait, et les Flamands qui, quoi qu'en eût dit l'enthousiasme de commande, n'avaient pas songé à chanter : *Vive le bon roi de France!* regardaient la présence de madame Favart comme une compensation aux maux de la guerre. Ce qui aurait dû faire la fortune des deux époux

les ruina. La jeune femme n'eut que trop d'adorateurs; il s'en trouva de très puissants auxquels il n'était pas prudent de résister en face, et comme Favart n'entendait pas faire trafic de la beauté de sa femme, il partit subitement, ne croyant pas payer trop cher son repos conjugal du sacrifice de ses intérêts. On accusa tout bas le vainqueur de Rocoux d'avoir été la cause de leur fuite.

De retour à Paris, madame Favart débuta au Théâtre-Italien. Son apparition fut un coup de fortune pour ce spectacle qui languissait, tout établissement royal et subventionné qu'il fût. Les aventures de la jolie actrice avaient fait du bruit à la cour. On savait que sa vertu s'était effarouchée des propositions du maréchal de Saxe : une actrice farouche! la chose était nouvelle. Fallait-il que le héros de tant de combats, que le triomphateur devant qui s'étaient ouvertes les portes de tant de villes ne pût parvenir à triompher des résistances d'une demoiselle de théâtre! Tout Paris et tout Versailles voulurent voir le vainqueur du grand Maurice. Dans la parodie du *Devin du village*, jouée presque en même temps que l'original, madame Favart, qui jouait le rôle de Bastienne, parut avec une robe de serge, une chevelure plate, une croix d'or les bras nus et des sabots. Cette nouveauté ayant excité quelques murmures dans le parterre, l'abbé de Voisenon les fit cesser en s'écriant à haute voix : « Ces sabots-là donneront des souliers aux comédiens. »

L'événement qui exerça la plus haute influence sur les destinées du genre de l'Opéra-Comique, fut l'arrivée en France d'une compagnie de chanteurs italiens. Cambini, chef d'une troupe d'opéra bouffe, ayant conclu un traité avec le directeur du théâtre de Rouen pour donner des représentations sur le théâtre de cette ville, l'entrepreneur de l'Opéra, qui avait une sorte de juridiction sur tous les spectacles lyriques du royaume, s'y opposa, et fit jouer les acteurs étrangers à l'Académie royale de musique. On sait à quelles disputes donna lieu la présence des *Bouffons*. Les partisans de l'ancienne musique française regardant leurs succès comme un scandale public, attaquèrent violemment le genre nouveau qui ralliait en général les gens de goût, auxquels la lourde psalmodie du Grand-Opéra commençait à paraître insupportable. Les brochures, les épîtres passionnées, les injures se croisaient de toutes parts, sans qu'aucun des intéressés voulût céder un pouce de terrain. Les principaux chanteurs de la troupe italienne étaient Manelli, ténor, qui parut merveilleux à côté des chantres de l'Académie royale de musique, et mademoiselle Tonelli, *prima donna* charmante *La Serva padrona*, de Pergolèse, fut pendant deux ans la pièce en faveur.

Le sieur Monnet, directeur de l'Opéra, voulant jouer un tour de sa façon aux enthousiastes de la musique des bouffons, conçut le projet de faire composer par des auteurs français un petit opéra dans le goût des intermèdes italiens. D'Auvergne, violoniste de son orchestre, déjà connu par la musique du ballet des *Amours de Tempé*, lui parut propre à le seconder. Pour assurer le succès de sa ruse, il eut soin d'annoncer qu'il avait envoyé des paroles à un compositeur italien. La nouvelle courut toute la ville, et il ne fut plus question que de cette importante affaire. Monnet fit savoir un beau matin qu'il avait reçu l'ouvrage achevé. Un grand seigneur qui était dans la confidence, permit qu'une répétition se fît chez lui par les premiers sujets et par les symphonistes de l'Opéra. Un cercle brillant fut invité; par une galanterie du maître de la maison les coryphées du parti musical ultramontain se trouvèrent réunis. Ceux-ci applaudirent chaudement, et se récrièrent, comme de raison, sur la supériorité des maîtres italiens. Le sieur Monnet riait dans sa barbe; pour compléter la mystification il fit jouer sa pièce à l'Opéra Comique. Le public sanctionna le jugement des premiers auditeurs. Un auteur de Mémoires qui rapporte le fait assure que ce fut un grand triomphe pour la musique française. « Les bouffonistes, dit-il, persuadés que cette musique avait été faite par un Italien, en complimentèrent le sieur Monnet, et se confirmèrent dans l'idée que la musique italienne était infiniment supérieure à la nôtre. Aussi charmé de leur bonne foi que de l'heureuse issue de sa tromperie, ce dernier leur présenta M. D'Auvergne comme l'Orphée véritable. » C'était chanter victoire à bon marché, car il est certain que l'avantage ne fut pas du côté des prétendus mystificateurs. Si les compositeurs français ne pouvaient faire de bonne musique qu'en imitant les Italiens, pourquoi n'allaient-ils pas étudier à leur école? Pourquoi s'obstinaient-ils à perpétuer le déplorable système de déclamation en usage à l'Opéra? En applaudissant un ouvrage écrit dans la manière qui seule leur semblait admissible, les *bouffonistes* ne cessaient pas d'être conséquents dans leurs opinions : c'était au contraire de leur part une preuve d'impartialité, attendu qu'il importait peu de savoir quel en était l'auteur. Pour en revenir à la pièce de D'Auvergne, cet ouvrage, joué en 1755 sous le titre des *Troqueurs*, ouvrit une carrière nouvelle aux compositeurs. Il fut suivi du *Jaloux corrigé*, pastiche arrangé par Blavet, célèbre flûtiste. Cependant, les intrigues des amateurs du type national finirent par l'emporter; après avoir charmé pendant deux ans les oreilles des personnes de goût, les bouffons reçurent l'ordre de cesser leurs représentations. Bien que de courte durée, leur séjour à Paris suffit pour opérer une révolution complète dans le goût du public ainsi que dans le style des compositeurs. Il resta bien encore un certain nombre de partisans *quand même* de l'ancienne manière; mais l'opinion générale était favorable à la réforme. A peine les bouffons furent-ils repartis pour l'Italie, que l'on s'empressa de traduire les meilleures pièces de leur répertoire. La première qu'on mit en scène fut la *Serva padrona*, changée en *la Servante maîtresse*. On n'avait jusqu'alors chanté que des vaudevilles au Théâtre-Italien, à l'exception du dialogue substitué au récitatif. *Ninette à la cour*, *le Chinois*, *la Bohémienne*, qui furent joués successivement, eurent, à l'exécution près, la grâce et le piquant des opéras italiens. Madame Favart remplaça la Tonelli; il eût été difficile de prendre le change et d'accepter son talent de cantatrice comme un équivalent de celui de la *prima donna* qu'on venait de perdre; mais un jeu plein d'esprit, un jolie voix, et par dessus tout le charme de la musique, complétèrent l'illusion des spectateurs. Un acteur nommé Rochard la seconda passablement.

Favart était devenu le plus fécond des auteurs du Théâtre-Italien et de l'Opéra-Comique. Piron venait de faire ses adieux au public par *la Ruse* ou *les Jardins de l'hymen*, il n'écrivait plus pour le théâtre; Panard se reposait; et les anciens auteurs étaient ou retirés ou morts. L'un de ceux qui avaient secondé Le Sage dans la réhabilitation des théâtres de la foire, Fuselier vécut assez pour voir se renouveler encore le genre de l'opéra-comique par l'imitation des intermèdes italiens. Le privilége du *Mercure* lui avait été accordé, non pour son mérite, mais à cause du nombre prodigieux d'ouvrages qui avaient paru sous son nom; et en effet l'homme qui, soit seul, soit en collaboration, avait fait jouer *cent onze* pièces en un ou plusieurs actes, méritait bien quelque récompense. Fuselier était petit et replet; il avait le pressentiment qu'il finirait par une attaque d'apoplexie, mais cette perspective ne l'attristait pas. Son habitude était de se faire traîner tous les matins en *bouvette* (espèce de *chaise* roulante) pendant une heure, et il appelait l'homme qui le voiturait *son cheval baptisé*. Souvent il lui disait : « Mon ami, quand tu me trouveras étendu sur le carreau de ma chambre, c'est que je serai occupé à quel-

que chose de sérieux, il ne faudra pas m'interrompre. » Un jour le bonhomme montant chez Fuselier le trouva effectivement le nez contre terre : Notre maître, dit-il aux voisins, travaille sérieusement. Il était mort.

Les théâtres de la foire entrèrent d'une manière heureuse dans la nouvelle route ouverte aux spectacles de musique par les bouffons italiens. Ils voulurent être nationaux tout en se décidant aux réformes commandées par le goût. Au lieu de se donner à jouer des pastiches composés de morceaux déjà connus, ils donnèrent des opéras-comiques français dont les airs avaient, aussi bien que les paroles, le mérite de la nouveauté. La Ruette, acteur et compositeur à la fois, fit représenter à la foire de 1758, un petit opéra en deux actes intitulé *l'Heureux déguisement;* ce premier essai, qui réussit complétement, fut suivi du *Médecin de l'amour*, et d'une demi-douzaine d'autres pièces dont le sort ne fut pas moins heureux. Duni, élève de Durante et maître de chapelle à la cour toute française de l'infant de Parme, envoya deux partitions écrites sur des pièces de Favart qui lui avaient été adressées par celui-ci; leur succès l'engagea à venir se fixer à Paris, où il devint l'un des collaborateurs les plus actifs de l'Opéra-Comique. Sans avoir le génie de Pergolèse, de Léo et de Jomelli, il se distinguait par une certaine grâce naturelle et par une verve comique assez franche. Son premier ouvrage à l'Opéra-Comique fut le *Peintre amoureux de son modèle.*

C'était déjà beaucoup d'avoir de bonnes pièces, mais il fallait encore des acteurs pour les exécuter. Il n'appartenait pas aux comédiens des théâtres de la foire de chanter la nouvelle musique, quelque restreints que fussent encore ses développements. *Ma mie Babichon* était une excellente fille, mais elle faussait horriblement, et n'avait pas, d'ailleurs, la tenue qui convient à une *prima donna.* Le trait suivant en fera juger. On répétait les *Fêtes publiques*, pièce de circonstance préparée à l'occasion du mariage du dauphin; Babichon se glisse derrière le banc des symphonistes qui étaient alors rangés sur une seule ligne dans l'orchestre. Ces braves gens portaient tous perruque; la maligne personne accroche aux chevelures postiches des hameçons tenus par des crins imperceptibles qui se tenaient à un fil de rappel suspendu des troisièmes loges. Babichon monte à son poste, en attendant qu'on donne le signal de l'ouverture. Au premier coup d'archet, toutes les perruques s'envolent en même temps. Le directeur de l'Opéra qui présidait à la répétition voulut connaître l'auteur de cette impertinence. Babichon, qui avait eu le temps de redescendre, essaya de prendre une attitude modeste; ce fut ce qui la vendit; chacun la désigna comme coupable. « Hélas! monsieur, dit-elle au directeur offensé, je vous supplie de me pardonner; c'est un effet de l'antipathie que j'ai pour les perruques, et même, au moment où je vous parle, malgré le respect que je vous porte, je ne puis m'empêcher de me jeter sur la vôtre, » ce qu'elle fit en prenant la fuite aussitôt. Babichon faillit payer cher cette incartade. Elle fut mandée le lendemain à la police; mais sa gaieté désarma le magistrat, qui se contenta de la sermoner.

Quoi qu'il en soit, la nécessité de renouveler le personnel de l'Opéra-Comique fit prendre les mesures dont nous parlerons dans un prochain article.

Édouard Fétis.

Biographies.

GEORGES-FRÉDÉRIC HANDEL.

(Quatrième et dernier article[1].)

A l'exception de quelques études latines que Handel avait faites dans son enfance, son éducation avait été négligée; il ne savait bien que la musique et la langue italienne. Un long séjour en Angleterre lui avait donné assez d'habitude de l'anglais pour sentir les beautés des poëtes et pour les bien exprimer; mais il prononça toujours les mots de cette langue avec l'accent allemand. Dans sa conversation, il mêlait souvent les idiomes des diverses contrées où il avait résidé, surtout lorsqu'il était animé ou ému par la colère, ce qui donnait à son langage l'air le plus étrange, et parfois le plus comique.

Deux grands défauts ternissaient l'éclat qui rejaillissait sur lui des productions de son génie. Le premier était une violence de caractère, un emportement qui ne connaissait point de bornes; le second, une intempérance qui le faisait souvent s'abandonner aux excès les plus condamnables. Dans les accès de sa colère, il était capable de se porter aux dernières extrémités : c'est ainsi que, dans un mouvement de fureur contre la cantatrice Cuzzoni, qui refusait de chanter l'air : *Falsa imagine*, de son opéra d'*Othon*, il la prit dans ses bras, et la menaça de la jeter par la fenêtre, si elle persistait dans son refus. Quelquefois ses emportements avaient un côté plaisant : on cite à ce sujet l'aventure suivante : Le Dr. Morell, poëte d'opéra qui arrangeait ses livrets, osa un jour lui faire remarquer qu'un passage de sa musique n'était pas en harmonie avec le sens des paroles : au lieu de prendre cette remarque en considération, Handel, pâle de colère, s'écria : *Voulez-vous m'apprendre mon art? Ma musique est bonne, elle est excellente; ce sont vos paroles qui ne valent pas le diable!* Puis se mettant au clavecin, et frappant le clavier de toute sa force : *La voilà ma musique! Je vous répète qu'elle est bonne, excellente, parfaite! Allez-vous-en faire des paroles sur ma musique!* De telles habitudes auraient dû, ce semble, contracter les traits de son visage, et leur donner un caractère dur; mais il n'en était point ainsi. Sa figure était belle et noble; sa taille, élevée; il avait beaucoup d'embonpoint; sa démarche était lourde et sans grâce; mais lorsque rien ne l'agitait, son extérieur annonçait de la douceur et de la tranquillité. La plupart des portraits qu'on a de lui manquent de ressemblance; ils sont en grand nombre. Les plus connus ont été gravés par 1° J.-G. Wolfgand, gr. in-fol., à Berlin; 2° par Houbraken, in-fol.; 3° par J. Faber d'après Hudson, in-fol.; 4° par Schmidt, d'après le même, in-fol.; 5° par Rebecca, d'après le même, in-4°; 6° par Grignon pour l'histoire de la musique de Hawkins; 7° par Rolfsen, pour la vie de Handel, par Mattheson; 8° par Henne, d'après Bartolozzi, pour la description des fêtes musicales de Westminster, de Burney; 9° par Hardy, gr. in-fol., pour une collection de dix-huit airs de Handel, publiée à Londres en 1790; 10° par Handings, d'après Denner, pour les anecdotes sur Handel et sur Smith, publiées à Londres en 1799, gr. in-4° : celui-ci paraît être le plus ressemblant.

Le caractère dominant du talent de Handel est la grandeur, l'élévation, la solennité des idées. Autour de cette qualité, qu'il a portée jusqu'au sublime, se groupent d'autres genres de mérites secondaires qui font de plusieurs de ses ouvrages des modèles de perfection en leur

(1) Voyez la *Revue et Gazette musicale*, année 1840, numéros 11, 14 et 15.

genre. Ainsi, la modulation, quoique souvent riche, inattendue, est toujours douce et naturelle; ainsi, l'art de disposer les voix et de les faire chanter sans effort paraît lui avoir été aussi facile qu'aux maîtres italiens de la bonne école, quoique la contexture serrée de son harmonie présentât des obstacles à cette facilité. On a accusé Handel de manquer de mélodie : cette critique ne paraît pas fondée. C'est de la mélodie, et de la mélodie des plus suaves, que celle de quelques airs de *Radamiste*, d'*Othon*, de *Renaud*, de *Rodelinde*, et de plusieurs autres opéras de Handel, mais de la mélodie qu'on ne peut apprécier qu'en se plaçant à un certain point de vue pour apercevoir tout ce qu'il y a de profond et d'expressif dans ses accents. C'est aussi de la mélodie qu'on trouve dans plusieurs pièces de ses suites de clavecin, mais de la mélodie environnée de détails si riches, qu'elle ne peut être sentie que par une oreille exercée et délicate. C'est surtout dans les chœurs que Handel est incomparable pour la grandeur du style, la netteté des pensées, et la progression de l'intérêt. L'effet de ces morceaux, dont le plus grand nombre n'est accompagné que par des violons, des violes et des basses, est immense et accuse des proportions colossales. Telle est même la puissance de ces chœurs, que, loin d'y ajouter par le luxe de l'instrumentation moderne, on ne pourrait que les affaiblir. Mozart, cet homme dont le sentiment musical fut une des merveilles de la nature, Mozart, dis-je, avait bien compris cette difficulté d'augmenter l'effet des chœurs de Handel; car, après avoir ajouté des parties d'instruments à vent au *Messie*, il disait qu'il n'avait réussi à colorer que les airs. Beethoven, si riche et si puissant dans les effets de ses compositions, se prosternait aussi devant le grandiose de Handel, et avouait que la simplicité de ses moyens était une véritable magie.

Deux hommes sortis de la même école furent en présence dans la première moitié du XVIIIe siècle; ils furent les géants de la musique de leur époque; ces deux hommes sont Handel et Jean-Sébastien Bach. On a souvent essayé de les comparer dans le but de donner la palme à l'un ou à l'autre; il me semble qu'ils ont été tous deux mal appréciés. A l'exception de quelques formes de style, inhérentes à l'époque où ils vécurent, les routes qu'ils suivirent et les qualités de leur génie sont absolument différentes. Point d'analogie dans le but qu'ils se proposèrent; point de rapport exact dans leurs travaux; donc point de vainqueur ni de vaincu. Toutefois, l'appréciation parallèle de ces deux grands artistes n'est point sans intérêt pour l'histoire de l'art, car elle est de nature à faire comprendre par combien de voies différentes l'homme de génie peut fournir une noble et belle carrière.

L'éclat des succès de Handel fut basé pendant près de trente ans sur des productions de musique dramatique plus que sur d'autres ouvrages; J.-S. Bach n'a point écrit pour le théâtre : il n'y a donc pas d'analogie entre eux sur ce point; mais tous deux ont écrit de la musique d'église, des oratorios, des cantates, de la musique instrumentale; tous deux ont été de grands organistes, et ont composé pour l'orgue et le clavecin : voyons ce qui les distingue dans ces choses, par la direction qu'ils ont prise.

Handel, incessamment placé en évidence, désirant et recherchant la faveur publique, et s'adressant à des assemblées nombreuses qu'il fallait émouvoir, a dû s'occuper des moyens qui pouvaient le mieux atteindre ce but; soit que la nature l'eût doué originairement des qualités qui pouvaient y conduire plus sûrement, soit que ces qualités aient été le résultat de l'art et de l'observation, il est certain qu'il y arriva principalement par la netteté de la pensée et par la simplicité des moyens, évitant toute complication qui aurait pu nuire à une facile perception, chez un peuple dont l'éducation musicale était peu avancée. C'est aussi par les mêmes motifs que s'il y a dans ses compositions richesse et variété de motifs, il y a uniformité dans la manière de les traiter. Ouvrez tous les opéras, tous les oratorios de Handel, vous y verrez une imagination féconde dans la production des motifs, mais une instrumentation presque partout la même, et des formes identiques dans toutes les circonstances analogues. Nul doute que ce fût ainsi qu'il fallait faire pour que l'attention ne fût pas distraite des beautés fondamentales qui rendent ces grandes compositions impérissables; mais enfin on ne peut nier que Handel ne soit tombé dans la formule à cet égard. La musique d'église de ce grand homme a été aussi écrite pour des occasions données et toujours solennelles; les mêmes conditions se retrouvaient donc dans ses compositions de cette espèce, parce que les circonstances étaient semblables.

Bach, organisé sans doute d'autre manière, s'est trouvé aussi pendant toute sa vie dans une situation absolument différente. Vivant presque toujours isolé, dans de petites villes, et dans les fonctions modestes d'organiste ou de maître d'école, l'art n'exista pour lui qu'en lui. N'ayant point d'auditoire, point d'appétit de fortune, il ne travailla que pour se plaire, et la récompense de ce qu'il fit pour l'art ne se trouva que dans l'art lui-même. Son âme chaleureuse et son vaste cerveau purent concevoir à loisir d'immenses combinaisons dominées par de grandes pensées, sans s'inquiéter de l'effet extérieur et de l'opinion d'une assemblée. Rien de tout ce qu'il faisait n'était destiné à voir le jour; du moins l'artiste le croyait. Chaque création de son génie allait prendre place dans une armoire quand elle était achevée; elle était suivie d'une création nouvelle. Point d'entraves donc; point de considération de succès, point de formules. De là ces hardiesses inouïes et ces inventions qui débordent dans sa *Passion*, dans sa messe en *si* mineur, dans les psaumes, et dans plus de cent cantates ornées d'instrumentations toutes originales. De là, dis-je, ces trésors d'imagination qui n'ont été tirés de l'oubli que plus d'un demi-siècle après la mort de leur auteur.

Mais par cela même que Bach n'a point soumis sa musique d'église, ses oratorios, ses cantates, ses plus belles compositions instrumentales à l'effet de l'exécution devant de nombreuses assemblées; par cela même qu'il n'a été connu de ses contemporains que comme le plus grand organiste de son temps, ses inventions si hardies, si multipliées, n'ont point exercé d'influence sur l'art de son époque, et lorsqu'elles ont été connues, les transformations que cet art avait éprouvées depuis environ soixante-dix ans étaient telles, qu'il ne s'est plus trouvé qu'un petit nombre d'hommes éclairés en état d'apprécier ces œuvres singulières, qui se présentent à nous comme des abstractions sublimes plutôt que comme des monuments de l'histoire de l'art. Handel représente une époque de cette histoire : il en est l'expression réalisée de l'ordre le plus élevé; Bach a été au-delà; par un effet de la plus vaste conception, il s'est affranchi de toute formule; il a conçu dans ses ouvrages la variété infinie des formes; et ces formes, incessamment modifiées, ne sont que les accessoires d'une pensée grande et forte qui domine tout; mais ces orchestres doubles ou triples, ces deux ou trois chœurs, qui ont tous des dessins différents, offrent à l'attention une si grande complication d'éléments divers, que l'esprit en est comme accablé. Un mûr examen fait découvrir le lien qui unit tous ces éléments et les dirige vers le but; mais où trouver une population douée de l'attention nécessaire, et capable de faire un effort continu d'intelligence, pour comprendre une telle musique?

En résumant ce qui vient d'être dit, on voit que Handel se distingue par la netteté de la pensée, Bach par la pro-

fondeur ; Handel est grand par sa simplicité, Bach par ses combinaisons complexes. Tous deux sont doués d'un vif sentiment du beau ; mais ce sentiment se manifeste chez eux dans des ordres d'idées absolument différents.

Il était entre eux une autre différence; mais celle-ci était toute à l'avantage de Bach. Tout ce qu'on sait de la vie de Handel démontre que la musique tout entière se résumait dans son esprit en ses propres ouvrages. Il ne s'occupait guère des travaux des autres compositeurs de son temps, à moins que ce ne fût dans une vue de critique, et ne paraissait aimer l'art que pour la gloire et pour les autres avantages qu'il en recevait. Il n'en était pas ainsi de Bach : admirateur passionné de tout ce qui était beau, il recherchait avec empressement les artistes distingués, et rendait une justice impartiale à leur mérite. On sait qu'il se rendit inutilement plusieurs fois à Halle pour y voir et entendre Handel, aux différentes époques où celui-ci visita l'Allemagne, tandis que Handel n'a jamais manifesté le désir de connaître Bach, que la renommée lui signalait comme son rival le plus redoutable sur l'orgue.

Les ouvrages de Handel se divisent en cinq classes, qui sont : 1° les opéras ; 2° les oratorios ; 3° la musique d'église ; 4° la musique de concert et de chambre ; 5° la musique d'orgue et de clavecin.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles

MADAME PERUZZI.

Dieu vous garde d'un dîner prié et d'un concert d'amateurs ! Je ne suis pas assez gastronome pour contester la première partie de cet axiome ; et je laisse à mon ami de Béruyer le soin de développer tous les inconvénients d'un repas de cérémonie dans son excellent et amusant journal *la Gastronomie;* mais par le temps qui court de musique aristocratique et de haute fashion, je ne sais si je ne préférerais pas à beaucoup de concerts d'artistes un concert d'amateurs, surtout comme celui qui s'est donné dimanche passé chez madame Peruzzi.

Les sommités diplomatiques et les plus brillantes célébrités artistiques assistaient à cette soirée musicale. Un quatuor pour voix chanté par quatre Allemands, a été accompagné au piano par M. de Perthuis avec l'intelligence musicale qui caractérise cet excellent musicien-amateur.

Mademoiselle de Rivière, amateur-artiste, en attendant qu'elle devienne artiste-amateur, a dit une ballade de Schubert, *le Départ*, et une scène de Beethoven, avec ce *brio*, ce sentiment inné de la bonne musique dont elle nous a déjà donné plus d'une preuve dans les soirées de Zimmerman ; puis est venue la célébrité du lieu, la reine de cette fête musicale, madame Peruzzi, qui a dit sur le piano plusieurs morceaux avec une grâce charmante, avec un style correct, élégant, qui n'exclut pas l'éclat et la puissance du son, le son, ce phénix à la recherche duquel on voit tant de pianistes, le plus beau don que puisse recevoir du ciel un musicien, après l'âme musicale. Madame Peruzzi possède l'un et l'autre. Il est vrai qu'elle était merveilleusement servie par un de ces excellents pianos d'Érard, qui joignent si bien au volume de son la douceur et la suavité quand on sait les y trouver, et qu'on a des trésors de mélodie dans la tête, dans le cœur et dans les doigts, comme Thalberg.... Allons ! voilà ce diable de nom qui se trouve toujours sous ma plume quand je parle de piano. Je finirai par imiter le paysan d'Athènes à l'égard d'Aristide, ennuyé de l'entendre si souvent appeler, sinon le juste, du moins le délicieux, l'exquis, le parfait. Et à propos de cela, je me vois obligé d'annoncer aux lecteurs de *la Gazette musicale* que cet Aristide, ce Paganini, ce Napoléon, ce Rubini du piano vient d'arriver à Paris, et que les *dilettanti* vont encore être obligés de l'entendre et de l'applaudir comme à l'ordinaire, et sans doute même plus qu'à l'ordinaire. En vérité, c'est à n'y pas tenir !

Madame Peruzzi a dit la *Fant isie de Moïse* par ce célèbre pianiste avec distinction, puis un charmant prélude de Chopin, et puis le beau septuor de Hummel pour piano, cor, hautbois, flûte, violon, violoncelle et contrebasse. C'est surtout dans ce morceau de musique, d'un style pur, tranquille, plastique, que madame Peruzzi s'est montré bonne musicienne, artiste dans toute l'extension de ce mot. Il faut ajouter qu'elle a été merveilleusement secondée par MM. Gallay, Soller, Mermé, Garriel, Butanchan et Fournier, qui ont réalisé depuis long-temps le beau idéal de l'art d'accompagner, art précieux qui n'est apprécié à sa juste valeur que par des auditeurs choisis comme ceux qui garnissaient les salons de madame Peruzzi.

Henri BLANCHARD.

LES HUGUENOTS A VIENNE.

(Correspondance particulière.)

Enfin l'on nous a donné *les Huguenots* d'une façon digne et convenable. Vous savez que ce chef-d'œuvre avait déjà été défloré ici par le théâtre de Leopoldstadt. D'abord, il avait fallu, pour satisfaire le méticuleux sentiment des convenances de notre gouvernement, changer en Guelfes et en Gibelins les protestants et les catholiques. Mais ceci n'eût été qu'un mince inconvénient si ce travail eût été fait avec soin et intelligence, en conservant et en motivant autant que possible toutes les situations musicales et l'intérêt du drame. Malheureusement il n'en avait point été ainsi, et cet arrangement ne fut guère qu'une parodie que ne rachetait point l'exécution de la musique. Ces auditions incomplètes eurent néanmoins pour effet de piquer vivement la curiosité des amateurs, et de préparer pour les dernières et favorables épreuves que l'ouvrage vient de subir, des auditeurs attentifs. On a commencé par faire pour le théâtre de la cour à la Porte de Carinthie, un poëme imité et même traduit aussi exactement que possible du poëme original, auquel on n'a guère changé que les noms, en substituant aux passions religieuses les passions politiques, qui d'ailleurs, lors de la Saint-Barthélemy, se cachaient des deux parts sous le masque de la religion. L'identité des situations et la vérité de la peinture musicale une fois assurées, il ne s'agissait plus que de l'exécution qui a été, Dieu merci, excellente au-delà de toute expression. Nous avons entendu *les Huguenots* en plusieurs autres villes de premier ordre en Allemagne, mais rien ne peut approcher de ce qui se fait ici, à ce point que même en nous rappelant le plaisir que nous causa à Dresde madame Devrient dans le rôle de Valentine, nous devons dire que c'est seulement à Vienne, au théâtre de la Porte de Carinthie, que nous avons vraiment entendu cet opéra pour la première fois. Nous pouvons même avancer qu'à l'Opéra de Paris, ni les deux cantatrices, ni les chœurs, ni l'orchestre ne sauraient soutenir la comparaison avec les cantatrices, les chœurs et l'orchestre de Vienne. Vous ne pouvez vous faire aucune idée du chant dramatique de mademoiselle de Hasselt qui remplit le rôle de Béatrice (Valentine). Sa voix vous remue les fibres les plus secrètes du cœur. Tout ce que l'imagination du compositeur a pu rêver de plus poétique pour ce person-

nage, ne se trouve réalisé que par mademoiselle de Hasselt. Après le duo du quatrième acte, le public ne peut se lasser de la redemander ; les rappels à ce moment se renouvellent cinq à six fois à chaque représentation Quant à mademoiselle Lutzer, qui chante le rôle de Marguerite, c'est le diamant le plus brillant du chant orné et léger. Il est impossible de mettre plus de grâce et de finesse, de dignité et de bon goût, d'agilité et de fini, enfin plus d'art et de naturel qu'elle n'en a mis dans cette brillante partie. Erl est un Raoul très suffisant, quoiqu'il ne soit point d'un mérite à partager également l'intérêt des auditeurs entre lui et mademoiselle de Hasselt. Staudigl a vigoureusement et bravement chanté la partie de Marcel ; mais il a le malheur de ne pas comprendre le *piff, paff, pouf*, et par conséquent de ne pas le faire comprendre aux gens qui ne connaissent pas la partition : aussi est-ce le seul morceau qui n'ait pas produit tout son effet. Du reste, tous ceux qui ont été distingués dès le premier abord à Paris, tels que le chœur à boire du premier acte ; la scène de Marguerite, son duo avec Raoul, et le finale du second acte : le duo de Marcel et de Béatrice, et le septuor du duel au troisième ; le chœur des conjurés et le duo au quatrième, et le trio du cinquième, ont été applaudis ici avec la même force. Les chœurs sont magnifiques de sentiment et d'enthousiasme musical, et vous ne pouvez vous en faire une idée exacte à Paris. L'orchestre, sous la direction énergique de Kreutzer s'acquitte dignement de sa tâche gigantesque. Au troisième acte, le pas des Bohémiens est devenu un intermède fort intéressant par la coopération du danseur Alexandre qui fait en ce genre des choses fort originales.

Vous pensez bien que les Viennois s'occupent trop volontiers de musique pour n'avoir pas agité aussi la question de savoir laquelle l'emporte de la partition de *Robert* ou de celle des *Huguenots*. Le plus grand nombre est d'avis que si *Robert* est surtout remarquable par la force des situations et l'énergie des mouvements, les *Huguenots* l'emportent par la finesse du travail, la délicatesse des mélodies spirituelles et tendres, et par une couleur générale plus harmonieuse. Au surplus, qu'on traite ou non ces questions importantes, on court à chaque représentation des *Huguenots* avec un empressement égal à celui de la première fois. Huit jours avant celui de la première représentation, toutes les stalles étaient louées, et le jour arrivé, le théâtre fut assiégé en règle dès midi. A cinq heures les places étaient occupées partout par un flot de spectateurs si serrés que la plupart des locataires de stalles dans le second parterre, ne purent arriver à leurs places qu'en passant par les loges d'où ils descendirent le long d'échelles qu'on fut obligé d'apporter.

Liszt et madame Pleyel continuent à faire grande sensation dans toutes les occasions où l'on peut les entendre.

Nos jouissances musicales ne sont pas près de finir. Ernst vient d'arriver pour donner quelques concerts.

Agréez, etc.

R***

On nous prie d'insérer la lettre suivante adressée à une feuille qui, après avoir publié l'attaque, a refusé d'accueillir la réponse.

MONSIEUR,

A propos d'un concert donné à Beauvais, vous avez publié dernièrement, sur la foi d'un correspondant *anonyme*, deux articles successifs dans lesquels vous décernez les éloges les plus pompeux à un artiste de cette ville, dont vous faites sonner avec emphase tous les titres et toutes les qualités. Je n'ai rien à dire à cela.

Mais pour élever plus haut votre héros, que vous avouez d'ailleurs ne pas connaître, vous avez jugé à propos d'abaisser en même temps un autre artiste de la même ville, vous allez le chercher jusque dans la retraite où il aime à se cacher ; vous l'arrachez en quelque sorte à son foyer pour le livrer en holocauste à votre idole. Voilà ce que je ne puis passer sous silence et ce que je flétris de toute mon énergie, non pas dans l'intérêt de cet artiste que l'estime de toute la ville protège contre de pareilles attaques, mais dans l'intérêt de la vérité et de l'art indignement outragés.

Il est vrai qu'à la sollicitation de M. Magnien, *qui a fait tout exprès le voyage de Paris pour* vous prier *de constater qu'il n'était pour rien dans l'article et pour* vous apprendre *que M. Boulanger avait* l'esprit assez mal fait pour y *voir des intentions malveillantes*, il est vrai, dis-je, que vous avez voulu réparer le scandale. Mais cette réparation, monsieur, est mille fois plus offensante que l'attaque, car, par la comparaison perfide qu'elle fait naître, elle porte atteinte au caractère même de M. Boulanger. Eh bien ! que le scandale retombe sur ceux qui l'ont soulevé ! La vérité est que M. Boulanger est un artiste aussi savant que modeste, estimé de toute la ville, et exclusivement préoccupé, lui aussi, de l'intérêt de son art. Il en a porté le désintéressement jusqu'à fonder et diriger pendant plus de quatre ans une école de chœurs nombreuse, dont il a obtenu de si beaux résultats que le conseil municipal voulut les récompenser en prenant l'école sous sa protection et en votant un traitement au professeur. Les institutions de Goincourt et de Saint-Lucien, si intelligentes dans le choix de leurs maîtres, s'empressèrent de lui confier la direction des études musicales. Voilà le secret des rivalités dont vous vous êtes fait si imprudemment l'écho. Ce sont là des faits que je ne viens pas, comme votre correspondant, produire sous le voile de l'*anonyme*, mais que je ne crains pas de garantir en signant cette lettre.

Agréez, etc.,

BIZET.

63, rue Sainte-Anne.

Nouvelles.

*** Madame Demasier, danseuse napolitaine, est sur le point de débuter à l'Opéra. Elle est élève de Salvator Taglioni. Son mari, qui est François, appartient à titre de mime au théâtre San-Carlo. Cette dame paraîtra d'abord dans un pas de trois avec Mabille et mademoiselle Louise Fitzjames.

*** On parle de la rentrée de Boulard à l'Opéra-Comique ; fasse le ciel que cette nouvelle se confirme, car notre scène lyrique, depuis le départ d'Euchondt, n'a plus de basse parmi ses chanteurs. En effet, Henri est la seule basse-taille de l'Opéra-Comique, si richement doté par le ministre de l'intérieur ; et à l'heure qu'il est, à cause d'une indisposition de ce comédien zélé, tout le répertoire est arrêté. La reprise du *Shérif*, répété en trois reprises, ne peut avoir lieu ; *la Fille de Régiment* ne se donne plus, et *Carline*, annoncée pour hier samedi, aura lieu on ne sait quand. Voilà où en est ce malheureux théâtre avec un répertoire fort riche et un personnel qui compte les sujets les plus distingués.

*** Mademoiselle Delille, ancienne danseuse de l'Opéra, vient de mourir à l'âge de soixante-trois ans. Elle avait une pension de plus de 2,000 fr.

*** M. Allard vient d'être nommé premier violon de la chambre du roi en remplacement de M. Habeneck, nommé chef d'orchestre.

*** Un grand concert sera donné vendredi, 28 de ce mois, dans les salons de M. Pape, rue de Valois, 10, par M. Auguste Franck, pianiste distingué. Cet artiste exécutera, outre les morceaux de sa composition, la musique de Thalberg, Weber, Gluck, Grétry, Piccini, Rossini, Mercadante, etc. On peut se procurer des billets chez M. Franck, rue Montholon, 22.

*** Dimanche soir, 8 mars, mademoiselle Bincourt, cantatrice, donnera un concert dans les salons de Petzold. On y entendra mademoiselle Annette Lebrun, MM. Inchindi, Roger, Pollet, Garreau et Saeuger. Le piano sera tenu par M. de Garaudé. Prix du billet : 8 fr.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille.* — *La Double Echelle*, de MM. Planard et Ambroise Thomas, a obtenu sur notre scène tout le succès auquel pouvait prétendre une bluette échafaudée sur une intrigue fort légère et soutenue par une musique sans prétention. Cet opéra-comique, qui n'a d'ailleurs que l'étoffe d'un vaudeville, est très convenablement rendu par MM. Fleury, Fouchet et Frédéric, mesdames Roy et Alida. *La Double Echelle* est une de ces nouveautés qui varient agréablement le répertoire le lendemain des grandes représentations, et qui reposent le public et les artistes.

— Les élèves de M. Trotebas ont exécuté, dimanche dernier, dans l'église de Saint-Victor, la messe en *fa* de Cherubini. Une nombreuse élite d'artistes et d'amateurs distingués composait l'orchestre. C'est une belle victoire pour le jeune et infatigable professeur d'avoir pu conduire à bonne fin cette difficile entreprise. La messe en *fa* est une des plus longues que nous connaissions. Le *Gloria* et le *Credo* ont produit un grand effet. Un *Ave Maria*, accompagné par le délicieux cor anglais de M. Rhein, a été bien rendu par M. R., amateur de chant, dont la belle voix de ténor s'est souvent fait remarquer dans les concerts Thubaneau. Le motet d'Haydn, *O fons pietatis*, n'a pas été moins goûtée ; cette musique simple et gracieuse était chantée par M. M. Enfin, un autre motet, *Hodié*, composé par M. A. B., a dû convaincre l'auditoire de ce que nous avons exprimé sur la vocation artistique de notre jeune compatriote. Félicitons hautement M. Trotebas d'avoir, à travers toutes les difficultés, tous les dégoûts attachés à la mission qu'il s'est imposée, perfectionné l'instruction de ses élèves au point de les rendre capables de chanter une aussi grande composition que la messe de Cherubini. C'est déjà beaucoup que de n'avoir point échoué. L'appui qu'il a trouvé parmi les amateurs et les artistes est assurément la plus digne récompense de ses laborieux efforts.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Trieste.*— Il y a trois semaines environ, la Schoberlechner, cantatrice qui jouissait en Italie d'une réputation fort méritée, est subitement devenue folle, à la suite de quelques rigueurs du public devant lequel elle apparaissait, pour la première fois, dans *la Norma*.

*** Une actrice que nous avons vue long-temps à l'Opéra-Comique dans les rôles secondaires, mademoiselle Jenny-Olivier, vient de débuter comme prima-donna à Vicence, dans le rôle d'Adina, de l'*Elisir d'Amore*. Ce début n'a pas été, dit-on, sans succès.

*** On vient de terminer une superbe porte en fer travaillée à jour, et destinée au tombeau que M. de Bériot fait élever dans le cimetière de Laeken à la grande cantatrice dont les arts déplorent la perte. Toute la partie architecturale de ce beau tombeau sera terminée vers le mois de mai. La statue en marbre qui représente madame Malibran sera terminée dans un an. Le monument élevé par M. de Bériot sera digne de la grande tragédienne lyrique dont il rappellera la mémoire, et de l'excellent artiste qui l'aura fait ériger.

*** Nos lecteurs ne liront pas sans intérêt quelques passages d'une réponse adressée par Béranger à une lettre par laquelle la Société des mélomanes de Gand lui offrait le titre de membre correspondant :

Tours, 10 *février* 1840.

« Recevez, messieurs, mes plus sincères remerciments. Je n'ai jamais eu de goût, vous le savez peut-être, pour les sociétés académiques. Mais vous ne formez qu'une association chantante, et c'est le cas pour moi de répéter ici le refrain de la chanson que votre lettre rappelle avec tant d'à-propos : « Non, non, ce n'est point comme à l'académie. » D'ailleurs, vous êtes, dites-vous, messieurs, des hommes du peuple, des artisans, et moi, qui ne cesse de faire des vœux pour l'amélioration des classes travailleuses, *je dois, autant que je puis, vous encourager à concourir à cette amélioration par* LA MUSIQUE ET LE CHANT, QUI PEUVENT EXERCER TANT D'INFLUENCE SUR LA FOULE. Je ne chante plus : l'âge du silence est arrivé pour moi; mais je n'en suis que plus empressé à applaudir ceux qui chantent, et le titre de correspondant que j'accepte avec reconnaissance, prouvera, je l'espère, à votre société, les vœux que je fais pour ses succès et sa durée. Il prouvera aussi, messieurs, que quelles que soient les limites données aux états par les intérêts politiques, il reste toujours des liens de fraternité entre ceux qui ont vécu sous les mêmes lois et parlent la même langue.

BÉRANGER. »

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

97, RUE RICHELIEU.

POUR LE CHANT.

Nouveautés du Théâtre-Italien.

M. S. . . .	N° 1.	RICCI, F. *Un duello sotto Richelieu.* Ballade. *Oh Cacciator volente.*	4	50
T.	N° 2.	VERDI G. *Oberto conte di St. Bonifacio.* Cavatina. *Son fra voi.*	5	»
M. S. . . .	N° 3.	— Cavatina. *Ali sgombro loco al fin.*	4	50
M. S. et T.	N° 4.	— Scena e Duetto. *Basta, Basta.*	5	»
M. S. . . .	N° 5.	— Scena ed Aria. *Infelice.*	4	50
B. et M. S.	N° 6.	— Scena e Duetto. *O patria.*	7	50
B.	N° 7.	— Scena e Aria. *Ti turda encor.*	4	50
T.	N° 8.	— Romanza. *Ciel che feci.*	3	»
T.	N° 9.	MERCADANTE. *Le due illustri rivali.* Romanza. *In terra ci diverso.*		
S.	N° 10.	— Romanza.	4	50

POUR LE PIANO.

ROSENHAIN. Op. 20. Vingt-cinq études mélodiques non difficiles, soigneusement doigtées, et d'une difficulté progressive, pour servir d'introduction aux études de J.-B. Cramer.	12	»
HELLER. Vingt-quatre études pour le piano. Livr. 1 et 2. Chaque.	12	»
N. LOUIS. Op. 83. Onzième sérénade pour piano et violon sur des motifs du *Shérif*, d'Halevy.	9	»
WOLFF. Op. 25. Grande fantaisie sur des motifs du *Shérif*.	7	50
— Op. 26. Grand duo brillant à 4 mains sur des motifs de l'opéra *le Shérif*.	9	»
— Op. 27. Deux nocturnes.	6	»
— Op. 28. Scherzo.	7	50
— Op. 29. Quatre rapsodies en forme de valses. Nos 1 et 2. Chaque.	6	»
THALBERG. La Cadence, impromptu en forme d'étude.	6	»
— Le même ouvrage a 4 mains.	6	»
BURGMULLER. La Nouveauté. Deux morceaux brillants sur les motifs du *Shérif*. Nos 1 et 2. Chaque.	6	»
LABITZKY. Les Fashionables. Valses nouvelles.	4	50

POUR LE VIOLON.

HALEVY. *Les Treize*, arrangés pour 2 violons par Strunz. Livr. 1 et 2. Chaque.	9	»
— Ouverture du même opéra.	4	50
— Le même opéra, arrangé pour 2 flûtes par Walkiers. 2 suites. Chaque.	9	»
— Ouverture du même opéra.	4	50
— Le même opéra pour 2 cornets à pistons par Cornette, 2 suites. Chaque.	7	50
— L'ouverture du même opéra.	4	50
— *Le Shérif*, arrangé pour 2 violons par Bessems. Livr. 1 et 2. Chaque.	7	50
— Ouverture du même opéra.	4	50
— Le même opéra, arrangé pour 2 flûtes par Walkiers.. 2 suites. Chaque.	9	»
— Ouverture du même opéra.	4	50
— Le même opéra pour 2 cornets à pistons par Cornette. 2 suites. Chaque.	7	50
— L'ouverture du même opéra.	4	50

Les contredanses des opéras LES TREIZE *et* LE SHÉRIF, *par* Tolbecque, *à grand orchestre, en quatuor, pour piano à 2 et 4 mains, pour 2 violons, 2 flûtes et 2 cornets à pistons.*

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

7e Année. — 1840. **REVUE** N° 17.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT

A LA

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :

50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 27 février 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :

1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALÉVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALÉVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Mœurs dramatiques (quatrième lettre). — Quatrième concert du Conservatoire; par H. BERLIOZ. — Théâtre royal de l'Opéra-Comique. Première représentation de *Carline*; début de madame Henri Potier. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les Abonnés recevront avec le présent numéro : LA CADENCE, morceau brillant en forme d'étude pour le piano, par S. THALBERG.

MŒURS DRAMATIQUES.

LETTRES D'UNE ACTRICE

SUR

L'INTÉRIEUR DES COULISSES ET LES FOYERS D'ACTEURS.

A MADAME LA DUCHESSE DE ***.

(Quatrième lettre.)

Ma chère amie,

Je vais faire trêve pour quelque temps, si tu l'as pour agréable, à mes actualités administratives sur nos théâtres, non que je veuille déserter les coulisses et les foyers dont la physiologie t'amuse beaucoup, me dis-tu; mais je veux te faire faire connaissance avec une classe d'artistes qui fait aussi partie des habitués de l'intérieur des théâtres, des ROMANCIERS, dont on pourrait dire maintenant ce qu'on disai des divinités dans l'ancienne Rome : Les dieux s'en vont. Oui, les romanciers s'en vont aussi, leur étoile pâlit, leur muse paraît maigre, mesquine dans ses inspirations et niaisement classique, quoi qu'elle ait quelquefois la prétention au genre historique; aussi nos pauvres romanciers aspirent-ils au titre de compositeur dramatique. Je dis compositeur, car, et j'y pense maintenant, tu as peut-être cru, quand j'ai cité les romanciers, que je voulais parler de Balzac, Georges Sand, Louise Reybaud, Eléonore de Vaulabelle, Léon Gozlan, Roger de Beauvoir, Frédéric Soulié, Michel Masson, Paul de Kock, Dinocourt, Bonnelier, Eugène Sue et une autre douzaine de romanciers qui concourent à faire dire aussi : les romanciers s'en vont? non, je voulais parler de cette classe de musiciens chantant et composant des romances, à qui le titre de romanciers convient tout aussi bien qu'à ceux qui voudraient le quitter pour prendre celui de maréchaux littéraires, et qui accablent la France en ce moment de leurs élucubrations romantiques, romanesques, fantasques, féroces, qu'ils appellent des romans intimes et de mœurs.

Plusieurs de nos compositeurs dramatiques, à la tête desquels il faut placer Boïeldieu, ont commencé par écrire et chanter des romances; et beaucoup de nos romanciers, parmi lesquels on peut citer Plantade, Pradher, madame Gail, mademoiselle Loïsa Puget, Romagnesi, Panseron, Bruguière, Amédée de Beauplan, et tant d'autres, ont essayé inutilement de se faire compositeurs dramatiques.

A la tête de nos romanciers lyriques, il faut se hâter de placer Garat : Garat, le chanteur par excellence de petite et

de grande musique, Garat disant d'une manière exquise la romance écrite par lui, et peut-être mieux encore celles composées par d'autres; qui a immortalisé : *Bouton de Rose*, de Pradher; *S'il est vrai que d'être deux*, de Boïeldieu; *la Gasconne*, etc., etc., etc. Je tiens d'une actrice émérite, d'une femme qui a été liée avec tout ce qui s'est illustré dans les arts, une infinité d'anecdotes, d'aventures curieuses sur ce chanteur célèbre qui, pour les bonnes fortunes et la fatuité avec laquelle il les exploitait, fut le digne successeur du maréchal de Richelieu.

Après avoir fait les beaux jours des dernières années du règne de Louis XVI et le charme des salons de Marie-Antoinette, il ne fut pas moins recherché dans les premiers temps de la république et du directoire, passant avec une merveilleuse facilité des marquises et des duchesses aux femmes de fournisseurs et de munitionnaires généraux pour revenir aux femmes artistes qui toutes étaient fières d'obtenir ses hommages et son suffrage. Et lui, par un de ces caprices d'artistes qui devinent toujours et font éclore un beau talent caché ou qui sommeille, il avait distingué en 1793 — ne va pas t'effrayer, comme la femme d'un duc ou d'un épicier, de cette année dont ma vieille amie date ce petit roman intime et de cœur — il avait distingué une jeune personne qui se destinait au Théâtre Français et qui en est devenue l'ornement. L'année précédente elle avait débuté à douze ou treize ans, sans y qu'on fît la moindre attention, au théâtre de mademoiselle Montansier, qui était au Palais-Royal, dans le *Desespoir de Jocrisse*, pièce qui faisait courir tout Paris, et dans laquelle Baptiste cadet remplissait admirablement le principal rôle. Notre héroïne jouait celui du petit frère de Jocrisse. Fille d'un acteur du Théâtre-Français, elle fit quelques études pour aborder cette scène, et c'est pendant qu'elle se livrait à ces études que Garat la vit et s'intéressa à elle. Cet intérêt prit insensiblement toute l'apparence de l'amour.

Garat, qui avait beaucoup aimé, se trouvait en ce moment blasé, ennuyé des caprices des grandes dames, des femmes brillantes, et il éprouvait pour la future prêtresse de Thalie un sentiment qu'il ne pouvait définir, un bonheur vague, simple, naïf, qu'il trouvait plein de charmes parce qu'il était nouveau pour lui. Cet homme, si recherché, si couru, si fêté, passait ses journées auprès de sa petite, comme il la nommait dans son accent méridional, qu'il a toujours conservé un peu, et ne chantait plus que pour elle, quoiqu'elle ne fût pas fort séduisante alors, car elle n'avait pas la peau aussi blanche qu'elle l'a eue depuis; ses coudes étaient pointus ainsi que son menton et son accent; mais elle avait de fort beaux yeux noirs, très expressifs. Enfin Garat s'était exalté l'imagination sur l'avenir de sa jeune actrice, et lui donnait d'excellents conseils sur son art. Un jour qu'émue, ce qui lui arrivait rarement, par une romance qu'il venait de chanter avec l'âme et le goût parfait qui le caractérisaient, et qu'il lui avait fait dire ensuite quelques unes de ces scènes de *l'Ecole des femmes* et du *Dépit amoureux*, tout empreintes de véritable sensibilité, il lui jeta cette pensée prophétique en quatre vers, car la nature l'avait fait poëte comme elle l'avait créé musicien :

On appelle ma voix perle de mélodie:
Si tu le veux, petite, égalant mes succès,
Tu te feras un jour, au Théâtre Français,
Nommer le diamant de notre comédie.

Les yeux de la grande comédienne future s'illuminèrent de vanité à cet éloge délicatement tourné, et elle en conçut plus d'estime pour elle que de reconnaissance pour celui qui le lui avait adressé. Le cœur était la source du talent de Garat; c'était dans la tête que celle qu'il aimait puisait ses inspirations; et cet homme, beaucoup plus âgé qu'elle, aimé, chéri, adoré de tant de femmes quoiqu'il ne fût pas beau, cet homme qui avait toutes les expériences de la vie, ne jugeait qu'imparfaitement l'âme d'une petite fille qu'il croyait douée d'une vraie et profonde sensibilité sans laquelle on n'est jamais grand et puissant dans les arts.

Notre Saint-Preux musical, dominé par cette sensibilité exquise, était devenu timide auprès de son écolière, de hardi et d'impertinent qu'il se montrait ordinairement avec les autres femmes. Ne sachant comment faire connaître le sentiment qu'il éprouvait à celle qui en était l'objet, il lui dit qu'aimant une jeune personne, il sentait auprès d'elle une sorte d'embarras, d'effroi de sa jeunesse, de sa naïveté; qu'il avait jeté dans les paroles et la musique d'une romance tout ce que cette personne lui inspirait, et qu'il la priait de lui dire si elle pensait qu'il ferait bien de dévoiler ainsi ce qui se passait dans son cœur. Un seul oui articulé faiblement et avec mystère fut la réponse de la jeune fille. Se mettant alors au piano, Garat chante avec une voix expressive mais profondément émue :

Malgré sa grâce et sa décence,
Malgre ses regards séduisants.
On la traite sans conséquence,
Car à peine elle a quatorze ans.

Pourtant, à cette enfant charmante,
Le ciel a donné pour présents
Un esprit fin, une âme aimante...
Mais pas encore quatorze ans.

Elle désire ma présence,
Et se plaît, dit elle, à mes chants;
Et moi, dans mon expérience,
Je redoute ses quatorze ans.

Son abandon, sa confiance
Versent parfois dans tous mes sens
L'oubli de cette expérience,
Et l'oubli de ses quatorze ans.

J'hésite... et mon trouble est extrême...
Moi qui compte tant de printemps,
Comment lui dire : Je vous aime!
Quand a peine elle a quatorze ans?

Hier, dans son joli sourire,
Dans ses yeux doux et languissants,
J'ai lu; son regard semblait dire :
Pardonnez-moi mes quatorze ans.

Et puis, dans mon âme ravie,
Elle a jeté ces mots charmants :
« Aimer! voilà toute la vie,
» Avant comme après quatorze ans. »

Effectivement, la jeune actrice future qui ne manquait pas d'esprit, avait à peu près formulé cette maxime d'amour à son maître en l'art de plaire. Après avoir entendu cette romance, elle paraît vivement touchée de cette galanterie poétique et musicale, et cette émotion qu'elle ne peut cacher se montre sur tous ses traits; et un échange rapide des plus doux regards s'établit entre le maître et l'élève; et comme il la pressait de jeter au feu par prudence un billet qu'il lui avait écrit avec toute l'éloquence du cœur, elle lui dit : Oh non! ce serait dommage; il est si joli!

Eh bien, on devine facilement la fin de tout ceci, dis-je à ma narratrice. Votre jeune prêtresse de Thalie fut initiée aux mystères de l'amour que plus tard elle peignit sur la scène avec tous ses caprices, toutes ses diverses nuances? Je ne vois dans tout ça qu'une petite fille séduite par un lovelace chanteur, ce qui est inévitable; car on sait qu'une simple romance chantée avec âme, avec une expression

vraie et bien sentie, va plus directement au cœur que la plus belle tirade sur l'amour de notre tendre et divin Racine. Au reste, ajoutai-je, tout cela ne me paraît pas éminemment moral. Votre héroïne n'avait donc point de parents? de mère?

Patience! me dit mon actrice émérite. Vous allez, vous allez! et m'adressez une foule de questions, et aussitôt vous les résolvez vous-même. Ne savez-vous pas que nous avons au théâtre la péripétie qui, selon je ne sais plus quel poëte, *change tout, donne à tout une fac e imprévue?* Après un mois passé dans les délices d'une passion naissante qui se manifestait, ainsi que je vous l'ai dit, ma chère, par un doux échange de regards, par ces jolis serrements de mains qui portent dans tout notre système physiologique les frémissements du bonheur, notre chanteur, notre artiste célèbre qui, pour ainsi dire, se laissait faire la cour, se laissait séduire naguère par tant de femmes élégantes, spirituelles et jolies, apprend que sa petite néophyte en comédie en a joué une infâme à son égard; que me de je ne sais quelle vanité, elle a découvert à quelques petites compagnes d'une obscure pension dans laquelle elle a été élevée, l'amour qu'elle a inspiré et qu'elle tourne en dérision, et qu'elle n'a feint, dit-elle, de partager que pour mieux le ridiculiser.

Que dis-tu, chère duchesse, de cette science précoce de jouer la comédie, de cette civilisation avancée du théâtre dont je te parlais dans ma première lettre? Ne trouves-tu pas qu'elle se montre ici sous une face curieuse! Tu ne t'attendais pas plus que moi en effet à ce dénouement, n'est-ce pas? — Eh bien, eh bien! comment tout cela finit-il? t'entends-je dire d'ici, chère duchesse. — Cela n'eut point de fin comme tant de choses dans la vie, me dit philosophiquement ma vieille interlocutrice. Garat, avec qui j'étais liée d'amitié, vint chez moi pour me raconter cette noirceur. Il en était furieux, et roulait mille projets de vengeance dans sa tête. Garat, léger, fat, présomptueux, impertinent même avec les femmes, sentait plus vivement et plus profondément qu'on ne le croyait dans le monde. Parmi plusieurs lettres qu'il voulait envoyer à cette petite, et qu'il déchirait à mesure qu'il les avait écrites, j'ai conservé ce fragment qu'il laissa sur mon secrétaire après l'avoir griffonné à la hâte: il y règne une sorte d'indignation, abrupte, éloquente, et un juste orgueil qui reprend sa supériorité; c'est un curieux monologue d'un de ces drames intimes comme il s'en joue souvent dans le cœur d'un artiste.

« .... Je vous aime et vous déteste! car.... je vous méprise; et malheureusement le mépris ne tue pas l'amour. » — Oui, je te méprise, parce que tu t'es montrée gratuitement sotte et méchante, parce que tu t'es jouée de ce qu'il y a de plus noble dans le cœur humain, de la confiance; et cela au bénéfice d'une petite et misérable vanité de petite pensionnaire; parce que je t'ai crue douée d'une intelligence élevée et que tu n'en as que l'apparence; parce que tu t'es crue assez forte pour lutter contre moi, contre mon expérience, contre mon énergie et ma faiblesse dont je ne rougis pas; parce que tu as usé d'hypocrisie envers moi; que dans ta présomptueuse jeunesse tu as employé le manége d'une vieille coquette; parce que, pour arriver à te vouer haine pour haine, j'ai été forcé de salir, de briser l'autel que je m'étais élevé, c'est-à-dire de porter la froide et sèche analyse sur toute ta personne, à la dépouiller du prestige dont je l'avais entourée, à la réduire à sa juste valeur après l'avoir poétisée, divinisée; je te méprise enfin parce que tu m'as offert le spectacle inattendu, hideux, d'une rouée de quatorze ans, qui a l'effronterie naïve de vous dire: J'ai deviné que vous vous moquiez de moi, et j'ai pris les devants. — Ah! si tu savais combien je suis loin de t'envier cette révoltante priorité!... Eh bien! sais-tu, malgré ce juste mépris, pourquoi je t'aime? Sois-en vaine, si tu en as le courage, et va t'en vanter encore; je t'aime, parce que ce sentiment extravagant qu'on nomme l'amour, et que tu ne comprends pas, naît d'un rien, du caprice, de la fantaisie; que c'est un mal qui vous frappe au cœur sans que vous vous y attendiez; parce que, quand mes yeux te l'ont dit, tes regards ont mystérieusement répondu aux miens avec cette expression du cœur, intime, profonde, qu'on ne peut simuler que lorsqu'on est profondément dépravée... »

Au reste, s'écria-t-il, laissant là cette philippique, j'aurais dû me douter que cette petite n'a pas d'âme; elle n'aime pas la musique, et je n'ai jamais pu lui faire chanter la plus simple romance; elle a la voix très basse.... comme le cœur. Si elle réussit à la scène française, je suis certain que *la Coquette corrigée* ne sera jamais un de ses rôles de prédilection. En effet, elle débuta en 1794 au théâtre de la République. On lui trouva une diction sèche, pointue, de la manière, et pas la moindre apparence de sensibilité. Plus tard, elle joua fort bien la froide Elmire et la brillante Célimène avec toute l'aridité d'âme que Molière a mise en cette femme. Et chaque fois que Garat la voyait jouer il s'écriait involontairement, et presque à haute voix: Cette femme n'a pas d'âme; elle ne sent pas ce qu'elle dit. Cette aventure avait jeté en lui une sorte de méfiance et de mépris ironique pour le sexe, qui se manifestait souvent par de vives épigrammes. Il est mort malheureux d'aimer une jeune femme qui avait pour lui un véritable amour auquel il ne croyait point, ou du moins dont il se défiait continuellement; et la petite, comme il la nommait toujours, quoiqu'elle eût quarante ans bien passés et qu'elle s'obstinât à jouer les ingénuités, a traversé la vie et est arrivée *insensiblement* en dominant toutes les affections, à la richesse et à l'isolement, entourée d'une foule de courtisans qui écartent la vérité de cette majesté dramatique en lui disant sans cesse qu'elle doit toujours jouer les amoureuses.

Voilà, ma chère, le petit drame de cœur que m'a conté l'ancienne amie de notre plus célèbre romancier; je désire qu'il t'intéresse autant qu'il m'a intéressée moi-même; et si vous désirez, charmante duchesse, la musique inédite de la romance de Garat, dont je vous ai donné les paroles inédites aussi, je vous l'enverrai dans le prochain numéro. Croyez-moi pour toujours votre amie dévouée,

JUNIE.

QUATRIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Ce concert a été magnifique; on n'a pas remarqué la moindre tache dans l'exécution des chœurs ni dans celle de l'orchestre. La symphonie de M. Reber qui ouvrait la séance, a été très bien accueillie; l'adagio et le finale surtout ont excité de vifs applaudissements. Cette charmante composition, où la fraîcheur des idées le dispute à l'habileté de la mise en œuvre, et dans laquelle la belle disposition des masses fait ressortir la finesse exquise des détails, est l'une des meilleures de M. Reber. Bien que le premier morceau ait été moins applaudi que les trois autres, nous ne croyons pas qu'il leur soit inférieur en rien. Loin de là, c'est peut-être celui des quatre où le grand art du compositeur se fait le plus admirer; l'idée principale y est traitée avec une science rare, et ses réapparitions multipliées au lieu de fatiguer l'auditeur, ne font qu'exciter de plus en plus son intérêt. Le passage de la seconde reprise, dans lequel la troisième mesure du thème se transforme peu à peu en arpéges, passant des instruments à vent au *pizzicato* des violons et basses, produit une surprise délicieuse.

L'adagio est calme et serein comme un beau jour d'été. Je reprocherais seulement à la mélodie principale de trop rappeler celle du milieu de l'ouverture de *Coriolan*. Le scherzo contient encore un exemple du bonheur avec lequel l'auteur s'empare, dans certains cas, d'un fragment de phrase insignifiant en apparence, pour en faire le pivot qui doit supporter pour quelques instants tout son édifice musical. Je veux parler des deux premières notes du thème *sol, ut*, qui, sous la forme d'une noire et d'une blanche, et modulant d'une façon gracieuse et simple en *la* bémol, deviennent, par leur répétition incessante, l'accompagnement d'une mélodie épisodique en sons ténus qui se développe tout d'un coup au-dessus d'elles. Ce genre de *stratagème* ne manque jamais son effet.

Le finale est sémillant et léger, d'un rhythme net et simple; les instruments à vent entrent, sortent, disparaissent, se remontrent à demi, fuient les uns devant les autres, jettent en passant mille agaceries aux violons qui les leur rendent avec usure, et de l'ensemble résultent les contrastes les plus piquants et les plus neufs. C'est un charmant badinage!

La Société des concerts est fort redevable à l'un de ses membres, M. Seghers, qui par les soins et le talent qu'il a montré en dirigeant les concerts de M. Reber, lui a fait reconnaître le mérite réel de cette symphonie. Il est à supposer que, sans lui, nous n'aurions pas à en entretenir le public aujourd'hui.

On en peut dire autant à peu près pour l'air d'*OEdipe*, qu'Alizard a si admirablement chanté. Sans le concert de la *Gazette musicale*, où cet air a figuré avec grand succès, on ne l'eût pas mis sans doute dans le programme de dimanche dernier. MM. les membres du comité de la Société des concerts sont comme les princes méfiants et gourmands, il leur faut des *dégustateurs*. Mais n'importe, c'est déjà quelque chose de mettre leurs essais à profit: par le temps qui court, en fait de musique, il y a du mérite à se rendre à l'évidence.

Je reviens à *OEdipe*. Ce chef-d'œuvre d'expression noble et simple est devenu si étranger à toute la jeune génération musicale, que j'entendais l'autre jour un amateur demander à ses voisins *si OEdipe n'était pas de Gluck!* Et chacun de répondre par l'affirmative avec l'air de gens qui s'étonnent qu'on en puisse douter, et qui n'ont jamais entendu parler de Sacchini.

Alizard a magnifiquement fait ressortir toute la tendresse de cette sublime bénédiction paternelle, et la beauté antique de la mélodie. Il a ému tout l'auditoire, d'abord par sa propre émotion, et ensuite par la pureté d'une méthode parfaitement appropriée au caractère de sa voix et au style large du morceau.

Le concertino de violoncelle composé et exécuté par M. Chevillard, est bien écrit; s'il n'a pas produit tout l'effet qu'on en attendait, ce n'est pas au talent du virtuose qu'il faut s'en prendre, mais bien aux énormes difficultés qu'il s'est plu à accumuler dans la partie principale. C'est une erreur, je crois, de chercher à faire sur le violoncelle des traits qui pourraient embarrasser un alto ou un violon; cet instrument a trop de gravité pour le faire ainsi sans danger sortir de sa nature. Tout ceci n'empêche pas M. Chevillard d'être un de nos violoncellistes les plus distingués.

L'ouverture et les fragments de *la Flûte enchantée* contiennent ce que j'ai toujours le plus admiré dans les œuvres de Mozart. Beaucoup de gens préfèrent *Don Juan*, d'autres *Figaro*. Je ne dirai pas que *la Flûte enchantée* tout entière me paraisse supérieure à ces deux chefs-d'œuvre; je confesse même qu'à la représentation, elle m'a paru naguère assez ennuyeuse, et que les airs à roulades de la reine de la nuit sont fort peu convenables, pour ne rien dire de plus. Mais ces chœurs de prêtres, ces marches religieuses, cet air de Zarastro, celui de Tamino, ces harmonies immenses, ces mélodies si majestueusement calmes, toute cette poésie des grands temples, des grands hommes et des grands dieux de l'antiquité, ont quelque chose pour moi d'incomparablement plus merveilleux et d'une beauté même qui pénètre plus avant dans l'âme, que les plus admirables pages de *Figaro* ou de *Don Juan*.

Alexis Dupont a supérieurement dit son air *O cara imagine*, du rôle de Tamino; aussi l'a-t-on chaudement applaudi. Il chante avec âme et en grand musicien.

Le concert finissait par la brillante et noble symphonie en *ré* de Beethoven. Je suis fâché d'avouer que beaucoup de loges se sont dégarnies long-temps avant la péroraison du finale. Ce qui prouve, dans l'opinion des observateurs, qu'il y a parmi les habitués du Conservatoire une partie de ce public musqué des Bouffes, qui ne comprend rien à rien, qui veut avoir une loge là où il est de bon ton d'en avoir une, qui applaudit toujours ce qu'il y a de stupide dans les partitions médiocres, de médiocre dans les bons ouvrages, d'absurde dans l'exécution des grands chanteurs, qui préfère une roulade niaise et ridicule à la phrase la mieux chantée dans la plus mélodique acception de ce mot, qui croit aimer la musique, et au fond est demeurée étrangère aux émotions qu'elle fait naître, autant et plus peut-être que les paysans gallois, les fellahs des plaines de l'Egypte, les derwiches tourneurs, ou les marchands d'opium de Constantinople.

H. Berlioz.

P. S. Le concert de madame Albertatzi avait attiré une foule éblouissante dans le magnifique salon de l'hôtel Bedford, rue Saint-Honoré, ce rendez-vous élégant et confortable de la fashion continentale anglaise. Rubini, Tamburini, et tous les dieux et déesses du chant, y compris la bénéficiaire, ont chanté *à miracle*, comme on disait sous l'empire. Il y a eu queue pour entrer *avant*, et queue pour sortir *pendant* le concert; telle était la chaleur du *contenant* et le désir de fraîcheur du *contenu*. Du moins il est impossible d'attribuer à une autre cause cet enthousiasme subit pour l'*air*... respirable.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

CARLINE.

OPÉRA EN 3 ACTES.

Paroles de MM. de Leuven et Brunswick; musique de M. Thomas.

(*Première représentation.*)

DÉBUT DE MADAME HENRI POTIER.

Madame la baronne de Montbreuse a un procès avec M. le vicomte de Quincy, et ne serait pas fâchée de terminer ce procès par un bon mariage, comme cela se fait et se fera toujours dans les pièces de théâtre; mais notre jeune gentilhomme s'occupe fort peu de madame la baronne, et semble fort disposé à lui dire comme Conadin à la comtesse d'Arles, dans *Euphrosine ou le tyran corrigé*:

Si j'épouse quelqu'un, ce ne sera pas vous.

Comme il suffit souvent de montrer de l'indifférence aux femmes pour qu'elles vous aiment à la rage, la baronne poursuit son vicomte avec persévérance; et sachant qu'il a fait un impertinent pari au sujet de l'actrice Carline, elle

obtient du gentilhomme de la chambre une quasi-lettre de cachet qui frappe d'exil la jolie comédienne dont elle est jalouse sans la connaître, car madame la baronne a des principes religieux et ne va jamais au théâtre.

La jeune actrice a été se consoler de son exil chez une fermière de la baronne qui doit avoir été sa nourrice. Là, sous le nom de Charlotte et se disant nièce de la fermière, elle prend plaisir à se faire aimer d'un gros paysan nommé Charlot. Madame la baronne en passant par la ferme pour aller à son château de Montbreuse voit Charlotte, la trouve gentille, et l'emmène avec elle dans la pensée que sa vue fera diversion au goût passager du vicomte pour Carline. En effet, il voit Charlotte; mais il s'éprend pour elle d'un violent amour, et va même jusqu'à lui signer une promesse de l'épouser ou de lui donner tous ses biens. — Ceci est du genre de l'opéra comique-fantastique. — Notre actrice accepte fort bien la donation, et lorsque la baronne dit au vicomte que ce mariage et cette donation sont des extravagances, que tout cela ne peut avoir lieu, attendu que celle qui en est l'objet n'est qu'une petite villageoise sans nom et sans conséquence, celle-ci dit qu'elle garde les biens, et va même jusqu'à réclamer le mari. En cela elle joue la comédie; et lorsqu'elle reprend son nom de Carline, le vicomte enchanté de son talent, de sa grâce, de son esprit, la supplie de garder ses biens et même d'accepter son cœur et sa main. L'actrice, par un de ces traits de grandeur d'âme que MM. les auteurs dramatiques prêtent souvent aux artistes, je ne sais trop pourquoi, car il n'y a pas plus de générosité parmi les comédiens que dans les autres classes de la société, l'actrice déchire la donation, refuse la main du vicomte; mais je ne jurerais pas qu'il en soit autant de son cœur. C'est ce que pourront nous apprendre les auteurs si jamais ils font une suite à leur ouvrage, ce dont je doute, à vrai dire.

Ce libretto n'a excité ni murmures ni applaudissements autres que ceux qu'on se fait donner; ni sifflets, ni trop d'ennui, ni trop de distraction. Tout cela est un peu faux, froid, faible, et doit passer inaperçu, ce qui est le plus grand inconvénient pour un opéra en trois actes. Malheureusement, cette critique sommaire convient presque autant à la musique qu'au poëme. M. Thomas, qui s'était bien annoncé parmi nos jeunes compositeurs dramatiques, ne se distingue plus guère comme ses émules que par des lueurs, des parcelles, des lambeaux de mélodie, par ce qu'on pourrait appeler un esprit d'instrumentation tourmenté, maniéré; mais pas une phrase, une période largement accusées, pas plus de franchise dans le chant que dans l'harmonie; et toujours une recherche des formules usées de Rossini appropriées à la manière pointue de M. Auber, dont il ne peut naître que le pire des styles en musique.

Tout semble mesquinisé dans cette partition, à commencer par la préface, qui n'est à proprement parler qu'une moitié d'ouverture. Après quelques mesures d'introduction, le compositeur usant d'une modulation excessivement usée, et que tout le monde emploie aujourd'hui, passe à la tierce inférieure majeure sur un mouvement *andante* en 6/8, et attaque ensuite un assez joli motif en *allegro* semé de détails ingénieux, dans lequel intervient le triangle éternel, obligé, comme les trois trombones dans toute ritournelle finale d'une romance. Cette ouverture n'a pas de seconde partie, et coupe court pour s'enchaîner avec une introduction assez nulle dans laquelle interviennent des couplets qui passent alternativement du mineur au majeur comme moyen comique, et chantés assez niaisement par Henri. Viennent ensuite d'autres couplets à trois temps d'une vocalisation prétentieuse, et dits par Carline; et puis la ronde des moissonneurs, chantée par la même, couplets d'une mélodie contournée qui vise à la couleur villageoise, mais qui n'atteint pas le but. Voilà, avec un finale assez insignifiant, tout ce que renferme le premier acte. Il serait inutile d'analyser les deux autres actes, qui n'offrent rien de plus saillant, à l'exception d'un joli duo-nocturne entre de Quincy et Carline, et des couplets de cette dernière au troisième acte, bavardage musical assez comique, mais d'une vocalisation difficile et tourmentée. Au reste, nous devons ajouter que cette partition, dont les répétitions, commencées depuis dix-huit mois, ont été prises, quittées et reprises plusieurs fois, a beaucoup souffert des mutilations, modifications et additions hétérogènes commandées par les incertitudes de l'administration, et par la substitution successive de trois cantatrices pour le rôle de Carline. En pareille occurrence, le pauvre auteur va au plus court, c'est-à-dire au style réputé à la mode. Nous n'attribuerons donc pas à M. Thomas tout seul le tort de cette regrettable imitation.

Et maintenant, est-il rigoureusement juste de rendre les auteurs et les compositeurs responsables du peu de succès qu'ils obtiennent à l'Opéra-Comique? Non. On doit plutôt en accuser les directeurs de ce théâtre, qui ne sont que des spéculateurs et nullement des hommes d'art. Méprisant la presse ainsi que les auteurs et les compositeurs, ils demandent à ceux-ci des *libretti* et des partitions, comme ils commandent des articles de louange sur tous les ouvrages qu'ils donnent, et il en résulte que l'Opéra-Comique, avec ses ouvrages faits à la hâte, et ses succès enlevés au pas de course et constatés par de lâches complaisances, serait déjà mort de sa prospérité s'il n'avait pas la subvention que la chambre des députés lui alloue, elle ne sait guère pourquoi, ni moi non plus.

Madame Henri Potier débutait dans l'ouvrage nouveau, qui avait été fait pour les débuts de mademoiselle Castellan à l'Opéra-Comique. Madame Henri Potier est une jeune et jolie blonde qui, je crois, n'avait encore paru sur aucun théâtre; elle a de l'aisance, une sorte de grâce enfantine qui la rend intéressante. Sa voix, dans le dialogue, n'a pas assez d'inflexions variées, et ses intonations sont souvent dans la tête; mais elle dit juste. Si son regard manque d'animation, on doit l'attribuer sans doute à l'émotion d'un premier début. Comme cantatrice, elle s'était déjà fait entendre dans plusieurs concerts, et l'on avait remarqué son aplomb de bonne musicienne, sa voix étendue, expressive, et son excellente méthode de chant. Elle n'a point démenti tout cela par la manière dont elle a créé le rôle de Carline. Par une sorte de similitude de diction et de manière de phraser, on voit que les conseils d'une illustre cantatrice ont passé par là; et l'on pourrait dire que si mademoiselle Mars a confié quelques uns de ses plus précieux secrets à mademoiselle Doze, il en a été de même de madame Damoreau à l'égard de madame Henri Potier.

A. D.

Nouvelles.

*** A l'Opéra on répète matin et soir *les Martyrs*, de Donizetti; cet ouvrage sera représenté avant la fin de mars.

*** La représentation au bénéfice de mademoiselle Falcon, qui devait avoir lieu à l'Opéra mardi dernier, a été remise au 10 mars, après les jours gras.

*** On annonce le très prochain début à l'Opéra d'une danseuse qui a obtenu de grands succès à Naples, Milan, Venise et Turin, madame Demasier, dont le mari était, également en qualité de mime, au théâtre San-Carlo. Cette dame paraîtra d'abord dans un pas de trois avec Mabille et mademoiselle Louise Fitz-James.

*** Les bals masqués jouissent d'une grande vogue cette année, aussi l'Opéra donnera, par extraordinaire, aujourd'hui 27 février, son neuvième bal masqué, travesti et dansant. La société choisie qui remplit la salle chaque samedi ne fera pas défaut à cette fête, et

les amis des plaisirs de bon goût saisiront avec empressement cette occasion de commencer gaîment la grande semaine du carnaval. Samedi aura lieu le dixième bal masqué, et on parle des déguisements les plus bizarres qui doivent s'y montrer, entre autres un quadrille de 48 *sauvages*.

*** La commission chargée d'examiner le projet tendant à élever une salle aux Bouffes rue de la Paix, s'est assemblée hier. En reconnaissant les mérites de ce projet, elle a déclaré qu'il n'y aurait lieu à s'en occuper sérieusement que lorsque l'administration du Timbre et celle des Domaines auraient trouvé un autre local.

*** On annonce le mariage de notre ravissante cantatrice, mademoiselle Pauline Garcia, avec M. Viardot, qui renonce à la direction du Théâtre-Italien.

*** Le tribunal de première instance s'est occupé hier, sous la présidence de M. Debelleyme, du procès intenté par l'Opéra au théâtre de la Renaissance, à l'occasion de l'opéra de *la Chaste Suzanne*. M. Duponchel prétendait que M. Antenor Joly n'avait pas le droit de représenter une pièce qui rentrait dans son répertoire, et demandait 50,000 francs de dommages intérêts. M. Antenor Joly soutenait qu'une pareille question ne pouvait se débattre devant les tribunaux, et qu'elle appartenait à la juridiction administrative : que l'administration avait approuvé les représentations, et que par conséquent M. Duponchel n'a pas le droit de se plaindre. Le tribunal, après avoir entendu Me Parhard de Villeneuve pour M. Antenor Joly, et Me Dufougerais pour M. Duponchel, a adopté ce système, s'est déclaré incompétent, et a condamné ce dernier aux dépens.

*** Dans *Zingaro*, au théâtre de la Renaissance, il y aura de remarquables costumes, dessinés par M. Dauzat. On cite une décoration représentant l'Alhambra, comme étant d'une rare exactitude.

*** Le théâtre de la Renaissance espère donner demain, vendredi, la première représentation de *Zingaro*.

*** *L'Ange de la Nizida*, de Donizetti, se répète au théâtre de la Renaissance; on espère donner cet ouvrage dans le courant d'avril.

*** L'administration du théâtre de la Renaissance attend, dit-on, l'arrivée de madame Félix-Melotte. Le succès obtenu par cette excellente cantatrice à l'Opéra décentralisateur de Rouen inspire de grandes espérances.

*** L'administration du théâtre de la Renaissance prépare, pour la nuit du Jeudi gras, une fête magnifique dans laquelle l'orchestre de M. Tolbecque, augmenté d'un grand nombre de musiciens, exécutera le *galop des tambours*, qui a produit tant d'effet au bal de dimanche dernier. Déjà la plupart des loges sont louées par de joyeuses mascarades.

*** Madame Nathan-Treillet est partie pour Rouen où elle est engagée pour un certain nombre de représentations.

*** Perronnet, qui a long-temps occupé d'une manière honorable l'emploi de ténor sur plusieurs théâtres de la capitale, est allé dernièrement chanter le rôle de Lionel de *l'Eclair*, dans une représentation donnée à Versailles. Il y a été fort applaudi.

*** Le monde élégant se préoccupe beaucoup de la prochaine représentation que doivent donner sur le théâtre de la Renaissance des artistes-amateurs de haute volée, pour accomplir une bonne œuvre. La curiosité venant en aide à la morale, le prix des places sera, dit-on, très élevé; il n'y aura pas de billet à moins de 20 fr. On donnera deux pièces nouvelles et un opéra intitulé : *le Duc de Guise*, qui n'est autre chose que le *Henri III* de M. Alexandre Dumas arrangé par un homme du monde et mis en musique par M. Flotow. Les répétitions, dirigées par un comédien du Théâtre-Français et par une cantatrice de l'Opéra-Comique, ont commencé à l'hôtel Castellane. Un journal raconte à ce sujet l'anecdote suivante que nous nous permettrons de révoquer en doute jusqu'à plus ample informé : Une dame, qui avait de fortes chances pour obtenir un des principaux rôles dans le *Duc de Guise*, demandait le consentement de son mari : — Volontiers, répondit le complaisant époux. Vous avez une voix superbe, et vous voulez la faire entendre au bénéfice de l'infortune, j'y consens; mais je dois vous apprendre qu'en ce moment-ci mes affaires sont fort dérangées; il n'y a pas, j'en suis sûr, à l'heure qu'il est, un Polonais plus gêné que moi. J'espère donc que vous voudrez bien faire pour votre mari ce que vous faites pour des infortunés qui vous sont inconnus. Après votre début, et lorsque, dans cette représentation extraordinaire, vous vous serez familiarisée avec le public payant, vous voudrez bien signer l'engagement qu'un de nos théâtres lyriques sera ravi de vous offrir, car les cantatrices de votre mérite sont fort rares. Si le fait est vrai, les motifs du refus de l'époux resteraient encore à connaître, car il lui était facile d'en trouver d'autres que celui qu'il alléguait.

*** Les lettres de Rome font le plus grand éloge de la belle voix, forte et sonore, de mademoiselle Méquillet, élève de Banderali, qui chante avec madame Ungher et Donzelli au grand théâtre de cette capitale. C'est pour l'école française un nouveau triomphe que nous aimons à enregistrer.

*** Les séances musicales d'Alard et Chevillard ont offert cette année un grand intérêt aux amateurs de musique classique. Outre les compositions des deux grands génies de la musique moderne, Mozart et Beethoven, nous y avons entendu entre autres un ouvrage très remarquable dans ce genre, dû à M. Charles Zeuner, l'un des plus savants compositeurs de l'Allemagne. En parlant de lui dans un journal français, on l'a déjà placé à côté de Clementi, son maître et son modèle. Comme compositeur, M. Zeuner, dont le talent est peu commun, se trouve à la même hauteur que l'école de Fasch et de Naumann, de laquelle il est sorti; il a long-temps vécu, en outre, dans l'intimité de Haydn et de Beethoven. Zeuner a écrit beaucoup, mais sa trop grande rigidité, la méfiance de soi-même, sa modestie, l'ont empêché de rendre ses ouvrages publics : tout ce qui en est connu porte le cachet d'une science profonde et d'une grande pureté de style. Le quatuor en *sol*, exécuté avec une si visible prédilection par MM. Alard, Chevillard, Croisille et Lenepveu, est d'un mérite rare. Il réunit quelque chose de l'originalité, de la hardiesse de Beethoven, à une grâce dans la forme, à une profondeur dans la pensée qui le rappro hent en même temps de Mozart. Après avoir atteint dans ses voyages à Saint-Petersbourg, à Moscou, à Vienne, le plus haut degré de fortune qu'un artiste puisse ambitionner, M. Zeuner a choisi Paris pour sa retraite. Voilà dix ans qu'il y habite, sans y être pour cela plus connu. C'est qu'on n'y est guère prodigue de couronnes que pour les hommes du jour, et qu'on n'y songe pas assez à réserver une fleur pour le talent modeste, un souvenir pour la tête blanchie par les veilles et les travaux. (Extrait du *Temps*).

*** On s'occupe dès à présent, à l'école des Beaux-Arts, des concours pour les grands prix qui doivent être décernés cette année par l'Institut. Le concours de composition musicale, premier essai, aura lieu les 2 et 7 avril, et le concours définitif les 13 avril et 7 mai.

*** Au service funèbre du maréchal Maison dans l'église des Invalides, une grand messe de *Requiem* en musique a été exécutée sous la direction de M. Becherras, maître de chapelle de l'hôtel, qui conduisait la partie vocale : la partie instrumentale était confiée au corps de musique du 28e de ligne, de concert avec l'organiste de l'hôtel. L'exécution a eu lieu avec une précision digne des plus grands éloges.

*** Dans la dernière soirée donnée par madame de Bronhaire, faubourg Saint-Germain, on a entendu avec plaisir l'orgue-orchestre de M. Darche, facteur, rue des Fossés-Montmartre. Cet instrument, d'un nouveau genre, d'un extérieur élégant, offre à chaque amateur la faculté d'exécuter à son gré un quadrille. Le piano-flageolet, de l'invention de MM. Cordier et Darche, est encore une nouveauté qui a intéressé tout le monde.

CONCERTS.

*** Demain vendredi, 28 février, à deux heures, dans les salons de M. Pape, 10, rue Valois, matinée musicale de M. C. A Frank. Voici le programme : — Trio pour piano, violon et violoncelle, composé par C.-A Frank, exécuté par MM. E. Rigault et les frères Frank. — Air d'*Iphigénie*, composé par M. Mengin. — Morceau de salon de Weber, exécuté par M. C.-A. Frank. — Air d'*Ipermnestra*, de Mercadante, chanté par mademoiselle Unald. — Solo de violon composé par M. de Bériot, exécuté par J. Frank. — Air d'*Orphée*, de Gluk, chanté par M. Roger. — Études de MM. Moscheles, Chopin, Kalkbrenner et Thalberg, exécutées par C.-A. Frank. — Air de *Nina* de Cappola, chanté par madame S. Fauconnier. — Romances de Schubert, chantées par M. Roger. — Air de *Tamerlan*, chanté par M. Mengin. — *Prière de Moïse*, de Thalberg, exécutée par M. C.-A. Frank. — Duo d'*Elisa et Clandio*, de Mercadante, chanté par MM. Roger et Mengin.

Samedi, 29 février, à sept heures du soir, salons Erard, concert de M. Ferdinand Jourdain.

Samedi, 7 mars, salle Wetzels, à sept heures du soir, concert de M. A. Dubois.

Lundi, 9 mars, salle Duport, à huit heures, soirée musicale donnée par M. Adrien Guerreau.

Mardi, 23 mars, salle Erard, à huit heures du soir, concert de M. Louis Lacombe.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — Lundi 24 février, représentation extraordinaire au bénéfice de M. Vizentini jeune, régisseur-général des théâtres de Rouen. Madame Nathan, premier sujet de l'Académie royale de musique (et élève de M. Duprez), conjointement avec M. Petitpa et mademoiselle Nathalie Fitz-James, tous deux premiers sujets chorégraphiques de l'Académie royale de musique, se sont rendus à Rouen pour cette soirée, où l'on a représenté *la Juive*. Madame Nathan a rempli le rôle de Rachel; M. Petitpa et mademoiselle Fitz-James ont dansé un pas nouveau au premier acte et un autre pas au troisième acte. Nous donnerons prochainement d'autres détails sur cette brillante soirée.

*** *Besançon.* — Le premier opéra de Bellini qui ait encore été entendu ici, *le Pirate*, a été exécuté hier au soir devant un public si clair-semé, qu'il est fort douteux que la recette ait pu couvrir les frais de la représentation. Cette apathie de la part d'une ville qui a la prétention d'avoir une troupe d'opéra est inconcevable. Montez donc les chefs-d'œuvre des grands compositeurs, multipliez les répétitions pour arriver à les rendre d'une manière un peu digne d'eux, digne aussi d'un auditoire capable de les goûter, de les apprécier! et vous n'aurez personne, et la recette demeurera au-dessous de ce qu'elle eût été avec la *Croix de feu*, ou tout autre mélodrame!

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — Un journal publie les conventions conclues entre mademoiselle Jawnreck et l'administration des théâtres de Bruxelles depuis son indisposition. Par une convention du 14 décembre 1839, il lui est alloué pour tout droit résultant de son contrat, depuis son indisposition une somme de 1,800 fr., et on lui accorde un congé jusqu'au 20 janvier suivant. Si à cette date elle est en état de reprendre son service, on s'engage à la faire jouer douze fois par mois à raison de 125 francs par représentation. De son côté elle s'oblige à jouer plus de six fois par mois, à moins d'indisposition, et à raison de 75 francs par représentation. Pour le cas où elle serait dans l'impossibilité de reprendre son service au 20 janvier, l'administration a seule le droit ou de résilier l'engagement, sans indemnité, ou de continuer le présent contrat jusqu'au 20 avril. Par acte du même jour elle s'engage envers à ne jouer ni chanter sur aucun théâtre ni dans aucun concert quelconque avant le 20 avril 1840, sous peine d'une amende de 500 francs en faveur de l'administration. Suit un certificat, non du médecin des théâtres, dont la convention admet seule le témoignage, mais de MM. Roux et Amussat de Paris. Ce certificat constate, en date du 15 janvier, que mademoiselle Jawureck est atteinte d'une inflammation chronique de la membrane muqueuse de la trachée artère, et qu'il est indispensable qu'elle s'abstienne de chanter pendant tout l'hiver.

— Nous venons d'avoir, au bénéfice de M. Renault, la première représentation des *Puritains*. Notre scène est la première après le théâtre de La Haye où la traduction de cet opéra ait été montée. Madame Casimir, dans *Elvire*, Albert Dommange, Renault et Canaple, ont eu les honneurs de la représentation.

— On lit dans l'*Observateur :* Jusque dans ces derniers temps, on s'était plu à espérer que madame Casimir reviendrait de sa résolution et se déciderait à demeurer à Bruxelles l'année prochaine; mais il paraît que son départ est irrévocablement décidé. Elle sera remplacée au mois d'avril prochain par une chanteuse attachée actuellement au théâtre de Lyon. On assure que le crédit alloué à l'orchestre par l'administration va éprouver une réduction par suite de laquelle plusieurs artistes de mérite cesseront d'être attachés au théâtre de la Monnaie. Le personnel de l'orchestre subira donc un changement analogue à celui qui sera apporté à la composition de la troupe de comédie et d'opéra. L'administration tient par-dessus tout à mettre de l'harmonie dans les représentations; grâce à ses soins, l'ensemble le plus satisfaisant et le plus parfait régnera parmi les médiocrités destinées à charmer le public pendant l'année théâtrale 1840-1841; toutes seront d'égale force; les talents qui auraient pu faire disparate avec leur entourage, seront écartés.

*** *Anvers.* — *Les Huguenots* ont été repris avec un grand succès. Valgalier, dans le rôle de Raoul, a été vrai et chaleureux, surtout dans l'admirable septuor : *En mon bon droit!* et dans la scène du quatrième acte avec Valentine. Les rôles de Marcel et de Saint-Bris ont été très bien rendus. M. Blondel, dans le rôle de Nevers, a témoigné de plus d'un mérite et obtenu un nouveau succès. MM. Octave, Paumier, et surtout Prud'homme, qui s'est multiplié dans cet ouvrage, ont droit aux éloges les plus mérités. Madame Tesseire a des moyens remarquables dans le rôle de Valentine. Son duo du troisième acte avec Marcel a très bien été rendu. Personne dans la salle ne reste indifférent à cette partie de l'exécution des *Huguenots*. C'est qu'il faut dire que ce duo et celui du quatrième acte sont les deux morceaux les mieux exécutés de tout l'ouvrage. Mademoiselle Lemesle a donné au personnage de Marguerite la noblesse et la dignité qui lui conviennent. Son chant a été sage et juste, mais elle doit se méfier de certains tons aigus dont l'effet n'est pas toujours heureux. La mise en scène des *Huguenots* est bien ordonnée et fait honneur à l'administration et au régisseur en chef, M. Camille. L'orchestre et M. Voiron, qui le dirige, sont dignes d'éloges; ces messieurs ont fait preuve de talent et méritent une part des honneurs de la soirée. Cette représentation des *Huguenots* a été donnée au bénéfice de M. Lambert, qui, à son entrée en scène, a été accueilli par de nombreux applaudissements.

— Notre théâtre vient d'être témoin d'un désordre et d'une irritation dont fort heureusement peu de débuts offrent l'exemple. Voici le fait. Un M. Broutin, recommandé par Mailord, chef d'orchestre du théâtre de Liége, et à qui il semble devoir en partie son éducation musicale, et par un journaliste de la même ville, arrive ici pour s'essayer dans *la Juive* par le rôle d'Éléazar. Un noviciat à faire et le rôle d'Eléazar paraissent ne pas trop bien d'abord s'accorder ensemble. Enfin, n'importe; on avait choisi ce rôle. Après une première répétition, le directeur, prévoyant un échec terrible et un orage non moins terrible, crut devoir représenter à M. Broutin que, ses études n'étant point encore assez avancées pour un rôle aussi important, il l'engageait à les continuer, lui promettant le début demandé par lui et ses amis à la fin de l'année théâtrale, et pouvant se faire alors avec un succès plus ou moins probable. M. Broutin ne fit aucun cas de ces sages conseils, et, appuyé par l'espoir de la cabale que des amis plus zélés que judicieux lui avaient préparée, il se montra dans *la Juive*. Dès le premier acte, dès les premières intonations, M. Broutin était jugé et jugé sans appel. Figurez-vous un homme sans voix, sans goût, sans études et avec les formes les plus antiphatiques à la scène : voilà M. Broutin. Au second acte, où nous comptions retrouver Valgalier, l'intrépide Broutin se montra de nouveau; mais à peine a-t-il commencé la prière, que sa voix est couverte par les cris, les huées et les sifflets. Le tapage est au comble, on ne s'entend plus. C'est en vain que le régisseur puis le directeur lui-même réclament le silence et demandent au public d'entendre encore M. Broutin dans cette prière. Rien n'y fait, le vacarme va toujours grossissant; enfin on va en venir aux banquettes et aux pommes cuites, lorsque l'autorité fait baisser le rideau, et engage Broutin à se déshabiller et à prendre son mal en patience.

*** *Londres.* — On lit dans le *Morning-Hérald :* Nous avons mission de declarer qu'il n'est pas vrai que le prince Albert ait composé la partition d'un opéra qui doit être représenté sur le théâtre de Drury-Lane.

*** *Berlin.* — L'opéra de M. Bénédict : *Gipsy's Warning*, qui a obtenu un très grand succès en Angleterre, vient d'être traduit en allemand, et il va être représenté sur un de nos théâtres.

*** *Trieste.* — La troupe italienne d'Alexandrie a voulu essayer d'exécuter ici *la Sonnambula*, de Bellini, mais cette tentative a échoué. Les sifflets qui se sont fait entendre dès le lever de la toile, et qui semblaient s'adresser principalement au ténor, M. Luigi, sont devenus si forts pendant le finale du premier acte, que cet artiste a brusquement interrompu son chant, s'est approché de la rampe, et a dit au public : « Je l'avais bien dit! ce diable de finale, » je ne puis le chanter; il a été écrit pour Rubini, et cela suffit. » On m'y a forcé. Je prie le public de m'excuser, car je ne suis pas » un Rubini. » Immédiatement après, le rideau a été baissé, et les spectateurs ont quitté tranquillement la salle.

Le Directeur, A. SPECHT.

EN VENTE

Chez MAURICE SCHLESINGER, 97, rue Richelieu.

Collection complète des Mélodies

DE H. PROCH.

PAROLES FRANÇAISES DE CASTIL-BLAZE, ILLUSTRÉES PAR A. DEVERIA.

N° 1.	Le Cor des Alpes pour soprano.	3
	pour contralto.	3
	avec accompagnement de violoncelle ou cor.	6
2.	Calavresilla.	3 75
3	Le Chant di Czicosih.	4 50
4.	La mourante.	3
5.	Gage d'amour.	3
6.	Si elle pense à moi.	3 75
7.	Le Rossignol captif.	3
8.	Ma richesse.	3 75
9.	Barcarolle.	3 75
10.	La Fille du pêcheur.	3 75
11.	Chant du voyageur.	
	avec accompagnement de violoncelle ou cor.	4 50
12.	Le mal du pays.	3 75
13.	L'Étranger.	4 50
14.	Les trois compagnons.	4 50
15.	Là bas.	4 50
16.	Sur la colline.	4 50
17.	Les orages du cœur.	3 75
18.	Mon rêve.	3 75
19.	Les deux songes.	4 50
20.	Ton image.	3 75
21.	La jeune fille aveugle et la crépuscule.	4 50
22	Le trouvère et le passant.	4 50
23.	Le désir et les larmes du cœur.	4 50
24.	Je pense à toi.	4 50
25.	La foi, l'espérance et l'amour.	3
26.	Le ménetrier et l'hôtesse.	4 50
27.	Le joyeux compère.	4 50
28.	Le retour.	3
29.	Dans le vallon.	4 50
30.	L'orfévre.	4 50
31.	La voix de cœur.	3 75
32.	Le pêcheur aveugle.	4 50
33.	L'enfant au ruisseau.	3 75
34.	Tristesse et la fleur de la montagne.	4 50
35.	Aux étoiles.	3
36.	Vis-à-vis de ma fenêtre.	3 75
37.	Ma plainte.	3 75
38.	Inquiétude.	3 75
39.	Adieu.	3 75
40.	Marie la Verte.	4 50
41.	L'églantine.	3
42.	Si j'étais la fauvette.	3 75
43.	Le pauvre oiseau et tes yeux.	4 50
44.	Dans le moulin.	4 50

ENCYCLOPEDIE

DU PIANISTE,

COMPOSÉE

POUR LE CONSERVATOIRE DE PARIS,

PAR J. ZIMMERMAN.

PREMIÈRE PARTIE.

Méthode élémentaire complète de piano.

Prix net : 12 fr.
Sans les principes : 10 fr.

DEUXIÈME PARTIE.

Méthode de perfectionnement.

—

Etudes et fugues par Mozart, Eberlin, Cherubini, Scarlatti, etc.

Prix net : 15 fr.
La 1re et la 2e partie réunies : 24 fr.

TROISIÈME PARTIE (élémentaire).

Traités d'harmonie, de contrepoint et fugue.

—

De la composition appliquée à l'orchestre, au théâtre, et au piano en particulier.

—

Vocabulaire de musique.

Prix net : 12 fr.

*Chez l'*AUTEUR, *rue Saint-Lazare*, 40; *et chez* TROUPENAS et Cie, *rue Neuve-Vivienne.*

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** N° 18.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

—

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 1er mars 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique :
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. *Biographie*. Conradin Kreutzer, par M. FÉTIS père. — Concert de C.-A. Franck, par Maurice BOURGES. — *Revue critique*. — Mélodies de Proch, par BLANCHARD. — Rapsodies, Nocturnes de Wolf, par Maurice BOURGES. — Nouvelles. — Annonces.

Biographies.

CONRADIN KREUTZER (1).

Un meunier dont le moulin était situé à une demi-lieue de Mœsskirk, aujourd'hui sous la domination du grand-duc de Bade, avait huit enfants. L'un d'eux, Conradin Kreutzer, né le 22 novembre 1782, jour de Sainte-Cécile, montra dès son enfance beaucoup de penchant pour la musique. A l'âge de sept ans, ses parents l'envoyèrent chez M. Rieger, directeur du chœur et organiste, qui lui enseigna les premiers principes de la musique appliqués au piano, au violon et au chant. Ce fut précisément le jour de Sainte-Cécile qu'il arriva chez son maître. Ce jour est devenu remarquable par les événements qui signalèrent ses progrès et les circonstances principales de sa vie.

M. Rieger était un homme de grande sévérité pour ses élèves; mais tels étaient le zèle et l'aptitude de Conradin, que le maître se laissa toucher et qu'il montra toujours une préférence marquée pour cet élève. Après une année d'étude, le jeune Kreutzer se trouva en état de chanter, de manière à satisfaire le professeur et le public, un grand solo à l'offertoire de la messe de Sainte-Cécile. Il resta encore une année sous la direction de son maître, après quoi il passa en qualité d'enfant de chœur au monastère de Zwyffallen. Il était alors âgé de neuf ans, et, par une circonstance assez singulière, ce fut encore le jour de Sainte-Cécile qu'il entra dans le couvent.

Le monastère de Zwyffallen est situé près de Ridlengen, en Autriche. C'est là que Conradin Kreutzer continua ses études et qu'il reçut d'un moine, nommé Ernest Weinrauch, directeur de la musique du couvent, des leçons qui exercèrent la plus heureuse influence sur sa carrière. Cet Ernest Weinrauch, qui était entré à Zwyffallen comme enfant de chœur et qui n'en sortit plus, était un musicien de génie, mais un homme si ignorant des choses du monde, qu'il n'avait jamais pu comprendre l'usage de la monnaie. Conradin Kreutzer assure que ses compositions étaient très remarquables. Il possédait aussi un rare talent comme organiste, talent qu'il communiqua à son jeune élève.

Les leçons de contre-point et d'harmonie données par un maître tel que Weinrauch à un élève aussi plein de zèle que Kreutzer ne pouvaient manquer de produire d'heureux résultats. Le professeur se voyait avec joie revivre dans son élève, et celui-ci n'avait d'autre pensée, d'autre passion que la musique. Telle était l'ardeur de Kreutzer pour le travail, qu'il étudiait souvent au clair de la lune, et qu'on était obligé de le surveiller à cause de la faiblesse de sa santé.

(1) Extrait de la *Biographie universelle des musiciens* par Fétis.

Dans le monastère de Zwyffallen, comme dans beaucoup d'autres, on avait l'habitude d'exécuter des symphonies pendant la messe : Kreutzer se sentit pressé du désir d'en composer une. Mais il n'était encore qu'aux premiers éléments de l'harmonie, et il ignorait la manière de disposer les différentes parties dans une partition. Pour exécuter son projet il se borna donc à faire un brouillon de la partie principale, après quoi il arrangea séparément chacune des autres. Son professeur le surprit un jour au travail, lorsque sa table et le plancher de sa cellule étaient jonchés des parties de tous les instruments. Le professeur, tout ému de joie, enseigna à son élève les procédés de la formation de la partition.

Après trois années de leçons données à Conradin, le digne Weinrauch cessa de vivre. Un jeune moine venu d'un autre couvent lui succéda ; mais il ne possédait ni l'affabilité de caractère, ni les hautes connaissances de son prédécesseur. Conradin sentit qu'il avait tout perdu, et il se décida à quitter le couvent de Zwyffallen pour se rendre à celui de Schussenried, ce qu'il fit en 1796. Les moines de celui-ci appartenaient à l'ordre des Prémontrés, et jouissaient d'une grande liberté. Kreutzer chanta encore pendant un an comme enfant de chœur, mais au bout de ce temps, sa voix passa du soprano au ténor. Il se borna alors à remplir les fonctions d'organiste, et le reste de son temps fut employé à terminer ses études. On le jugea bientôt assez habile pour devenir professeur, et l'éducation musicale de quarante élèves du couvent lui fut confiée.

Les parents de Kreutzer voyaient avec inquiétude sa passion pour la musique, parce qu'ils le destinaient au barreau. On finit même par lui interdire absolument l'étude de cet art, ce qui lui causa beaucoup de chagrin. Devenu orphelin en 1797, il reprit le cours de ses travaux favoris ; mais un oncle pharmacien, qui était son tuteur et qui voulait lui faire embrasser sa profession, l'obligea à quitter Schussenried, et à se rendre à l'université de Fribourg en Brisgau, pour y étudier la médecine. Il arriva dans cette ville en 1799, et il suivit d'abord le cours de philosophie.

Cependant il ne cessait d'importuner son oncle pour reprendre ses études de prédilection ; enfin sa persévérance triompha des obstacles, et il obtint la permission d'aller à Vienne pour y reprendre ses travaux de musique. La durée de son voyage fut plus longue qu'il ne l'avait imaginé. Les connaissances qu'il avait faites dans plusieurs familles notables de la Suisse furent cause qu'il resta jusqu'en 8 04 dans la ville de Constance. Au commencement de 1802, il avait pris part à la première exécution de l'oratorio *la Création du monde* : il y jouait le premier hautbois. L'orgue et la clarinette étaient aussi des instruments sur lesquels il possédait un talent distingué. Le dernier lui procura une certaine célébrité à Vienne.

Lorsqu'il partit pour cette ville, il ne possédait que 90 florins et n'avait pas une lettre de recommandation : sa seule espérance était d'y rencontrer un cousin avec qui il était en relation d'amitié. Gai, dispos et léger comme les artistes de son âge, sans réfléchir aux suites de son entreprise, et sans douter du succès de ses projets, il se mit en voyage. A quelques lieues de Vienne, dans un petit endroit nommé Nusdorf, il lui restait quelques florins, il prit une voiture et se fit conduire chez son cousin. Quelle fut sa surprise ! il apprit que son parent avait quitté sa demeure sans indiquer le lieu de sa nouvelle habitation. Cruellement désappointé, il erra à l'aventure, et ne fut tiré de sa rêverie et de son abattement qu'à la vue des affiches de spectacle. Celle de l'Opéra lui apprit que le même soir on jouait l'opéra d'*Axur*, de Salieri. Il se rendit à l'instant au théâtre, et cessa de songer à sa mésaventure. *Axur* était le premier opéra que Kreutzer voyait représenter : il produisit sur lui une impression profonde, et fixa son attention de telle sorte, qu'il semblait que toutes ses facultés fussent absorbées. Malheureusement le spectacle devait finir ; l'enchantement se dissipa, et ce fut avec un sentiment profond de mélancolie que Kreutzer sortit avec les autres spectateurs. Il cherchait à ressaisir encore ses illusions, lorsqu'au milieu de la foule qui s'écoulait, il reconnut avec un vif plaisir mêlé de surprise ce cousin qui lui avait causé tant d'anxiété, et qui lui était si nécessaire ! Celui-ci, charmé de le voir, le conduisit chez lui et l'installa dans son logement. Le hasard fit bientôt faire à Conradin Kreutzer la connaissance du célèbre violoniste Schuppanzigh, qui le recommanda à Albrechtsberger. L'habile professeur prit le jeune artiste en amitié, et se chargea de rectifier ses études et de les terminer. Pendant deux ans, Kreutzer reçut les leçons de ce grand harmoniste. Schuppanzigh reconnut bientôt le talent distingué de son protégé ; il s'intéressa vivement à ce jeune homme, et, pour l'aider à se faire connaître, il lui donna le conseil de composer un concerto de piano. Kreutzer se mit à l'ouvrage, et le concerto fut écrit en huit jours. Conradin l'exécuta sans répétition dans un concert public, et fit naître l'admiration par le mérite de la composition et par celui de l'exécution. Schuppanzigh redoubla alors d'efforts pour faire connaître le jeune musicien, et le recommanda particulièrement au comte de Xavier de Fuschs et à son épouse, née comtesse de Gallenberg, une des plus belles femmes de Vienne. Bientôt Kreutzer fut admis dans les meilleures maisons de cette ville ; il fit beaucoup de connaissances, entre autres celle de Haydn. Ce grand compositeur s'intéressa en faveur du jeune homme, et corrigea même de sa main trois sonates pour piano qu'il avait composées.

Après plusieurs années de séjour à Vienne, Kreutzer, qui avait composé des messes, des quatuors et quelques pièces de moindre importance, voulut écrire un opéra. Il choisit celui de *Conradin de Souabe*. L'ouvrage étant achevé devait être représenté, mais la censure s'opposa à la mise à la scène. Cette circonstance fâcheuse ne rebuta point Kreutzer, qui se mit immédiatement à écrire un autre opéra intitulé *Der Taucher* (le Plongeur). Cet opéra était destiné par le prince Esterhazy à être joué sur le théâtre de Vienne : la distribution en était faite et plusieurs répétitions avaient eu lieu ; mais l'armée française entra à Vienne et fit éprouver à cet opéra le sort de *Conradin de Souabe*. Les désastres politiques occupaient alors tous les habitants de la capitale de l'Autriche, et Conradin Kreutzer lui-même ne pensait plus à cet opéra. Lorsque l'empereur rentra à Vienne, on songea à faire reparaître la pièce ; mais un homme chargé d'arranger la musique pour divers instruments avait égaré la partition : on crut l'ouvrage perdu ; heureusement les parties de chant furent retrouvées chez les acteurs ; c'est au moyen de ces parties que l'auteur put refaire ensuite son ouvrage, qui fut représenté avec beaucoup de succès à Vienne en 1814, et depuis lors sur quelques autres théâtres de l'Allemagne. Après la disparition de la partition du *Plongeur* de Kreutzer, il composa un autre opéra pour le théâtre de la cour que dirigeait Weigl. Celui-ci, d'un caractère envieux et jaloux, s'opposait presque toujours à ce que les jeunes artistes se fissent connaître du public. Les tracasseries qu'il suscita à Kreutzer firent perdre à celui-ci l'espoir de faire représenter sa nouvelle composition intitulée : *Jery et Bately*. Cependant Weigl, persuadé que la pièce n'aurait pas de succès, finit par consentir à la représentation ; mais son attente fut trompée, et le nombre des partisans du talent de Kreutzer augmenta beaucoup après qu'on eut entendu cet ouvrage.

Par suite de ses relations désagréables avec Weigl, Kreutzer résolut de quitter Vienne, et il entreprit un voyage avec son ami Leppig, mécanicien habile qui venait

d'inventer l'instrument appelé *Panmelodicon*. Kreutzer jouait cet instrument avec beaucoup de délicatesse et de goût; dans toutes les villes où il se fit entendre, il recueillit des applaudissements. Arrivé à Stuttgard, il donna plusieurs concerts et se fit entendre différentes fois à la cour. Frédéric, roi de Wurtemberg, voulut que *Conradin de Souabe* fût représenté sur le théâtre de l'Opéra; le succès du compositeur fut complet. Ce succès l'encouragea à composer un nouvel ouvrage dramatique (*Théodore*, de Kotzebue). La représentation de cet opéra fut un nouveau triomphe pour lui. Le roi le nomma ensuite directeur du Conservatoire, en remplacement de Danzi. Il accepta, et se mit en route pour retourner à Vienne, où il devait attendre sa nomination définitive. Mais à peine était-il arrivé à Munich qu'il la reçut par estafette. Il retourna alors à Stuttgart où il resta jusqu'à la mort du roi, en 1816.

Les promesses du prince de Furstemberg, et encore plus les différents qui s'élevèrent après la mort du roi entre l'intendant de la ville et Kreutzer, décidèrent ce dernier à donner sa démission, après quoi il partit pour la Suisse, où il resta pendant une année. Il résolut de nouveau de se mettre en route pour Nuremberg, Gotha, Meinungen, Leipsick, Berlin, Dresde, Prague et Vienne. A Berlin, il donna un concert au théâtre royal de l'Opéra. A Prague, il fut déterminé à composer une tragédie lyrique (*Oreste*) dont les vers sont de Reinbeck. Cette pièce fut représentée et applaudie. Plus tard, lorsqu'il fut arrivé à Vienne, ses amis l'engagèrent à envoyer ce dernier ouvrage à la direction de l'Opéra. Il s'en défendit d'abord, parce qu'il pressentait son sort; enfin, déterminé par ses amis, il l'envoya; mais ses pressentiments ne l'ont point trompé : l'opéra étant acheté fut, sans être représenté, déposé dans les archives du théâtre.

Pendant son séjour à Vienne, Kreutzer obtint du duc Charles-Egon de Furstemberg la place de directeur de sa musique à Donaueschingen.

Kreutzer resta trois ans dans cette position, insuffisante pour le développement de ses talents. Il leur chercha un théâtre plus élevé, et il le trouva. En 1821, la comtesse Fuchs, sœur du comte de Gallenberg, lui apprit qu'à Vienne le théâtre était mieux dirigé, et qu'il pouvait espérer d'y trouver un emploi convenable. A cette nouvelle, Kreutzer demanda sa démission; ce ne fut qu'à ses instances réitérées qu'elle lui fut accordée. En novembre, il partit pour Vienne et y fit monter son opéra intitulé : *Libussa*, dont le poëme est de Bernard. La représentation eut lieu dans le courant de l'automne de 1822, et réussit complétement. Après ce succès, Barbaja, entrepreneur du théâtre impérial (*Hoftheater*), autorisé par l'empereur, lui confia la direction de sa musique, avec des appointements de 2,000 florins.

Après l'expiration du bail de Barbaja, en 1827, qui ne fut point renouvelé, on ne trouva pas de remplaçant à cet entrepreneur. Alors Kreutzer partit pour Paris, où il composa un opéra comique (*L'eau de Jouvence*) qui n'eut point de succès. L'année suivante, le Théâtre-Royal de Vienne fut ouvert de nouveau; Kreutzer s'y rendit et rentra dans son poste. Un an après, le directeur Cerf arriva à Vienne, et ayant appris que Kreutzer travaillait à un nouvel opéra, entra en conférence avec lui dans le but de l'emmener à Berlin, pour y faire étudier et représenter cet opéra intitulé : *Melusine*, dont le succès lui paraissait assuré, et qui n'a pourtant pas réussi.

Kreutzer jouit en Allemagne de la réputation d'un compositeur distingué; toutefois ses ouvrages sont plus remarquables par des qualités de facture et d'expérience, que par le don de l'invention. Sa partition la plus originale me paraît être son monodrame de *Cordelia*. Il a d'ailleurs été rarement heureux à la scène. On connaît de lui les opéras suivants : 1° *L'Ermite de Tridicule* (Die lacherliche Werbung), opéra comique en 2 actes, composé à Fribourg en Brisgau en 1801. Dans cette pièce, Kreutzer chanta lui-même avec succès la partie de premier ténor. 2° *Conradin de Souabe*, drame lyrique en 3 actes, composé à Vienne en 1805, et représenté à Stuttgard, pour la première fois en 1812. 3° *Les deux Mots* ou *Une Nuit dans la forêt*, composé à Vienne en 1803. (Dalayrac a composé de la musique sur le même sujet.) 4° *Jery et Bately*, composé à Vienne en 1803. 5° *Ésope en Phrygie*, à Vienne, en 1808. 6° *Der Taucher* (le Plongeur), grand opéra romantique, en 2 actes, composé à Vienne en 1809. 7° *Panthea*, grand opéra en 3 actes, composé à Vienne en 1810 (la représentation de cette pièce a été défendue par l'autorité). 8° *Théodore*, opéra comique en 1 acte, paroles de Kotzebue, composé et représenté à Stuttgard en 1811. 9° *Les Insulaires*, opéra en 2 actes, composé et représenté à Stuttgard, 10. *Alimon et Zeyde*, opéra en trois actes, composé et représenté à Stuttgard en 1813. 11. *Oreste*, tragédie lyrique en trois actes, composée en 1815 et représentée pour la première fois à Prague en 1818. 12. *La Chaumière des Alpes* (*Alpen-Hütte*), opéra en un acte, paroles de Kotzebue, composé et représenté en 1816. 13. *Cordelia*, drame lyrique en un acte, paroles de P. Wolff, composé et représenté pour la première fois en 1819 à Donaueschingen, et en 1825 à Vienne; cette pièce a été dédiée à madame Milder. 14. *Libussa*, grand opéra en trois actes, composé et représenté à Vienne en 1822. 15. *Le Plongeur* (*Der Taucher*), corrigé et représenté à Vienne en 1823. 16. *Sigune*, drame lyrique, composé et représenté à Vienne en 1824. 17. *La Laitière de Montfermeil*, opéra en cinq actes, composé et représenté à Vienne en 1827. 18. *L'Eau de Jouvence*, opéra-comique en deux actes, représenté au théâtre de l'Odéon, à Paris. 19. *Le Portefaix des bords de la Tamise*, opéra en trois actes, composé et représenté pour la première fois à Prague en 1828. 20. *La jeune Demoiselle* (*Die Jungfrau*), opéra en trois actes, représenté pour la première fois à Prague en 1830. 21. *Le baron Luft*, opéra-comique en un acte, représenté pour la première fois à Vienne en 1830. 22. *Le Fiancé à la gêne*, opéra en un acte, composé en 1834; il n'est pas encore représenté. 23. *Mélusine*, opéra romantique en trois actes, représenté pour la première fois sur le théâtre de Kœnigstadt, le 27 février 1833. 23. *Das Nacht-Lager* (la Mauvaise Nuit), à Vienne en 1834. En musique sacrée, Kreutzer a composé un oratorio en deux parties intitulé *Moïse*, qui a été exécuté en 1814 à Stuttgard, et en 1819 à Zurich; la cantate *Friedensfeier* (*la Célébration de la Paix*), exécutée d'abord à Stuttgard en 1815, ensuite à Winterthur (Suisse) en 1817. Il a écrit aussi trois grandes messes et six petites, ainsi que plusieurs offertoires et graduels.

Parmi les autres compositions de Kreutzer, on remarque : 1. Grand septuor pour violon, alto, violoncelle, clarinette, cor et basson, op. 62. 2. Quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle; Vienne, Pennauer. 3. Variations pour clarinette et orchestre, op. 55; Augsbourg, Gombart. 4. Polonaise pour piano et guitare, op. 10; Vienne, Weigl. 5. Premier concerto pour piano et orchestre, op. 42 (en *si* bémol); Leipsick, Peters. 6. Deuxième *idem* (en *ut*, op. 50; Bonn, Simrock. 7. Troisième *idem* (en *mi* bémol), op. 65; Leipsick, Hofmeister. 8. Divertissement pour piano, flûte, cor, basson et contre-basse, op. 57; Augsbourg, Gombart. 9. Fantaisie pour piano sur une valse favorite de la reine de Prusse, avec quatuor, op. 76; Leipsick, Peters. 10. Fantaisie sur un thème suisse pour piano, clarinette, alto et violoncelle, op. 55; Vienne, Pennauer. 11. Quatuor pour piano, violon, alto et basse; Vienne, Haslinger. 12. Grandes

sonates pour piano, flûte et violoncelle, op. 23; Bonn, Simrock. 13. Trio pour piano, clarinette et basson, op 43; Leipsick, Peters. 14. Fantaisie mélancolique pour piano et violoncelle, op. 77; *ibid.* 15. Plusieurs œuvres de sonates faciles, marches et rondeaux pour piano à quatre mains. 16. Plusieurs divertissements, fantaisies et pots-pourris pour piano seul, 17. Plus de vingt-cinq cahiers de chants à plusieurs voix sans accompagnement, ou à voix seule, avec accompagnement de piano.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

MATINEE MUSICALE

DE M. CÉSAR-AUGUSTE FRANCK.

C'est dans les salons de M. Pape que M. C.-A. Franck a donné vendredi dernier l'agréable matinée dont il a été le héros. Il a ouvert lui-même la lice musicale par un trio concertant pour piano, violon et violoncelle, qui nous a paru rempli de détails remarquables et écrit d'un fort bon style. Le troisième morceau surtout, dont la tournure originale a obtenu l'approbation unanime, mérite d'être signalé. L'andante, peut-être un peu diffus, n'a pas produit autant d'effet, quoique digne d'attention sous plusieurs rapports : la faute en est à quelques longueurs qu'il serait aisé de faire disparaître. Du reste, l'ensemble de cet ouvrage consciencieux assure dès ce moment à l'auteur un rang estimable parmi les compositeurs de musique instrumentale de chambre.

Le bénéficiaire, très bien secondé par M. Jos. Franck, son jeune frère, et M. E. Rignault, dont le talent est déjà connu, s'est fait remarquer dès ce premier morceau comme exécutant habile. Mais c'est principalement dans les solos qui ont suivi, qu'il a mérité les plus justes applaudissements. En vérité, ce n'est pas chose facile que de louer un pianiste dans ce siècle, où les pianistes distingués ne se comptent plus. Dirons-nous que M. C.-A. Franck enlève la difficulté comme en se jouant; que ses doigts sont doués d'une légèreté singulière; que son jeu tour à tour moelleux et énergique, élégant et chaleureux, unit un brillant style aux qualités les plus solides? Ce sont bien là en réalité les éléments constitutifs de son talent. Mais voyez de combien de pianistes on en peut dire autant, sans faillir à la vérité, dans ce temps où plusieurs sont virtuoses avant que d'être hommes et presque *au sortir de l'enfance*. M.C.-A. Franck, sans se trouver exactement dans ce dernier cas, appartient cependant à cette classe de jeunes pianistes, chez qui:

Le talent n'attend pas le nombre des années.

Il a réalisé le proverbe d'une manière victorieuse. Il a dit successivement, et avec supériorité, le *morceau de salon* de Weber; puis quelques études choisies de Moschelès, Chopin, Kalkbrenner et Talberg, où il a déployé une excellente méthode et un art de phraser peu commun; enfin, la prière de Moïse, épreuve décisive, dont il s'est tiré avec tant de bonheur, que l'auditoire n'a pas laissé achever le morceau pour lui témoigner bruyamment sa satisfaction.

Nous voudrions n'avoir à constater que des succès aussi légitimes pour chacun des artistes qui se sont fait entendre dans cette matinée. Il est pénible d'associer le blâme à la louange. Mais de bonne foi, n'est-il pas fort extraordinaire qu'un chanteur se hasarde en public sans être bien certain du morceau où il veut se montrer? Nous avons failli voir le moment où M. Mengin, qui avait déjà dit assez médiocrement l'air de Thoas d'Iphigénie en Tauride, allait faire manquer le duo d'Élisa et Claudio, malgré les efforts de M. Roger, son partner, et les avertissements *mezza voce* de M. Batiste l'accompagnateur, à qui nous devons des éloges mérités. Nous avouons volontiers que M. Mengin possède une voix de basse puissante et bien timbrée; nous espérons qu'il songera sérieusement à en tirer un parti convenable par l'exercice et le travail, et surtout à se rendre bon musicien et lecteur imperturbable.

En revanche, et comme compensation équivalente, M. E. Rignault a chanté, non point avec la voix, mais sur le violoncelle une mélodie variée par Franchomme. Nous ne nous arrêterons pas à louer la belle qualité de son de M. Rignault, l'aisance avec laquelle il triomphe de la difficulté, et le bon goût dont il fait preuve dans sa manière de phraser et de chanter.

Nous n'insisterons pas davantage sur le solo de violon exécuté par le jeune Joseph Franck, en qui il faut reconnaître une organisation remarquable, un acquis très rare à son âge, et beaucoup d'avenir, sous la condition tacite d'un travail assidu. Pour le moment, nous ne devons lui accorder que des encouragements, dans la persuasion sincère qu'il est en voie d'arriver avec le temps à un talent véritable. Madame Sophie Fauconnier nous a donné un échantillon du sien dans un air de Nina, de Coppola. Cette dame est pourvue d'une voix qui n'est absolument ni soprano aigu ni mezzo soprano réel; elle participe des deux. Le timbre en est parfois un peu dur et perçant. On sent que le travail seul a pu vaincre une nature indocile. Aussi madame Fauconnier n'en a-t-elle que plus de mérite, selon nous, d'avoir acquis une bonne méthode d'abord, puis une flexibilité et une douceur qui ne semblaient pas son partage. L'accueil flatteur qu'elle a reçu prouve que le public sait apprécier un talent honorable.

Il s'est montré tout aussi juste dans les applaudissements prodigués à mademoiselle Unald, qui a fait valoir avec un art infini un grand air assez insignifiant de Mercadante. Nous nous souvenons fort bien d'avoir entendu déjà cette jeune Allemande dans plusieurs soirées, et particulièrement au dernier concert de *la Gazette musicale*, où elle a électrisé l'auditoire par l'élan pathétique et très rare en France avec lequel elle a dit deux mélodies de Schubert. La voix de mademoiselle Unald est d'une étendue peu commune. Dans le pianissimo, le timbre en est suave et mélodieux; mais elle s'élève à une sonorité magnifique dans les passages qui demandent de l'énergie. Elle parcourt avec un égal bonheur toutes les nuances de douceur et de force indispensables pour donner au chant une couleur riche et variée. On nous a dit que mademoiselle Unald était élève de M. Bordogni; c'est sans doute à ses savantes leçons qu'elle doit sa méthode pure et brillante, l'art de triompher des difficultés presque sans effort, et les trésors de vocalise qu'elle a déployés devant nous vendredi dernier. Mais qui lui a dicté ces accents d'une expression profonde et vraie, qui donnent au chant la chaleur et la vie? qui lui a révélé le secret d'émouvoir par une diction simple et pénétrante? La nature est à coup sûr le plus grand de tous les maîtres, et mademoiselle Unald puise évidemment à cette source son animation passionnée, ses plus belles inspirations. On répétait autour de nous que la jeune virtuose se consacre à l'enseignement. Nous en demandons pardon à mademoiselle Unald; mais c'est vraiment par trop de modestie. Avec de si belles ressources il y a long-temps que toute autre eût conquis au théâtre une haute position; car il y a du drame dans cette voix, il y a des larmes tout autant que dans la voix de tragique mémoire de la fameuse Clairon.

Ce souvenir de la scène nous ramène à M. Roger, qui

s'est montré dans cette matinée ce qu'il est toujours à l'Opéra-Comique; chanteur adroit et spirituel, il sait dans la romance tirer un grand effet de très petits moyens à l'aide d'une déclamation finement accentuée. Il dit plutôt qu'il ne chante; mais il dit bien. Deux mélodies de Schubert, agréablement récitées, lui ont valu des témoignages incontestables de satisfaction. Son bonheur ne l'a pas accompagné dans l'air d'Orphée; il y a paru d'une monotonie assoupissante. Quelle idée aussi a M. Roger d'aller étreindre Gluck dans ses faibles bras! Qu'il s'en tienne au genre gracieux; il y réussit à merveille.

MAURICE BOURGES.

Revue critique.

Collection complète des mélodies de H. PROCH; *paroles françaises de* CASTIL-BLAZE; *illustrées par* A. DEVÉRIA.

(Premier article.)

Le domaine de l'art musical est au moins aussi vaste que le champ littéraire, surtout en Allemagne. Si Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven répondent par la hauteur de leur génie à Corneille, à Racine, à Bossuet et à Chateaubriand, si Weber par ses sombres inspirations et sa mort prématurée, a une sorte de similitude avec lord Byron; Schubert, dans un nouvel ordre d'idées, sembla, tout jeune encore, marcher sur les traces de ces deux grands poëtes, et tomba comme eux aussi avant le temps.

Voici venir M. Proch qui entre dans la route tracée par Schubert, et prend place à côté de ce jeune compositeur élégiaque; il a déjà presque égalé le nombre des mélodies de l'auteur du *Roi des aulnes* et de *la Jeune religieuse*, qui produisirent un si grand effet lorsque le pauvre Adolphe Nourrit nous les fit entendre pour la première fois à Paris.

M. Proch est un jeune violoniste attaché en cette qualité à la chapelle impériale de Vienne, et qui a dirigé précédemment l'orchestre d'un petit théâtre de cette ville. Les compositions de Proch sont peut-être moins excentriques que celles de Schubert, il y a quelque chose de moins hardi, de moins osé; mais aussi l'harmonie en est moins inattendue, moins étrange, et par conséquent ne gêne point le chanteur dans l'exécution vocale. Le caractère de cette musique se rapproche plus de la manière française, et par cela même se naturalisera plus facilement chez nous. Les quelques numéros qui ont paru sont déjà sur tous les pianos des personnes à qui la maigre substance de nos romances ne suffit plus; et le nombre en est grand.

L'ÉGLANTINE est un dialogue qui s'établit entre cette fleur et une jeune fille qui veut la cueillir. Cette mélodie est pleine de naïveté et de grâce. C'est un *lied* simple et facile, peu modulé, que les voix les plus modestes peuvent chanter sans crainte, et qui vous berce d'une douce rêverie.

JE PENSE A TOI est un de ces lieux communs d'amour qui a été employé jusqu'à satiété par nos faiseurs de romances; mais ici c'est moins du sens des paroles qu'on se préoccupe que de la pensée musicale. Sur un dessin en triolets d'une mesure à quatre temps, *allegro agitato*, placé à la main droite et qui est continué jusqu'à la fin du morceau, se distingue un second dessin à la basse, qui n'est pas moins rigoureusement suivi que le premier sur la mélodie large qui domine ce travail harmonique d'une délicieuse manière. Les modulations qui interviennent dans ce soliloque d'amour peignent on ne peut mieux toutes les impressions de l'âme.

Bien que l'auteur excelle dans la peinture des sentiments doux et de l'amour, il n'exprime pas moins bien la franche gaieté. LE CHANT DU CZIKOSH est d'un rhythme plein d'originalité. On voit percer dans cette mélodie et dans ce singulier accompagnement toute la franchise abrupte du caractère hongrois et l'indépendance du bohémien. Ce rhythme, toujours carré, serré, a quelque chose d'étrange et de bizarre, surtout sur ces paroles où l'accompagnement imite le bruit du fouet :

Le fouet claque dans l'espace,
Vois le loup fuir comme un trait,
Laissant libre sur la place
Le butin qu'il dévorait!

LA FILLE DU PÊCHEUR, barcarolle charmante, vous berce sur les ondes. Rien de plus frais que cette mélodie, que ce dessin d'accompagnement à la main droite, dans lequel on croit voir scintiller les gouttes d'eau tombant des avirons. Cette mélodie obtiendra, nous en sommes certain, un succès de vogue dans les salons.

Si *la Fille du pêcheur* vous a transporté sur les lagunes, CARAVRESILLA est une mélodie toute italienne aussi, qui exprime *dolcemente* le laisser-aller des chants de l'Ausonie; mais sur cette mélodie en 6/8 brille un second sujet qui fait le plus joli contraste avec le chant, et qui l'accompagne plus délicieusement. Par l'esprit des modulations et la franchise mélodique, ce morceau est un des plus saillants du recueil, et mademoiselle Pauline Garcia, à qui il est dédié, le chantera sans doute à ravir.

LES LARMES DU COEUR et LE DÉSIR sont deux morceaux qui, réunis, semblent n'en former qu'un. Le premier est tout-à-fait dans le caractère de la romance française, la mélodie n'en est pas très neuve et la prosodie n'est pas selon toutes les conditions de la valeur des bonnes syllabes, qui ne doivent tomber, même dans une traduction, que sur ce qu'on appelle des bonnes notes. Au reste, *le Désir*, qui suit *les Larmes du cœur*, remplit mieux ces conditions de prosodie; et ne fût-ce que pour admirer la jolie femme lithographiée qui décore ces deux mélodies, et que M. Devéria a si bien modelée, à laquelle il a donné une physionomie si expressive, une attitude si dramatique, chacun aura LE DÉSIR de s'abreuver des LARMES DU COEUR. Et puis, par un caprice de compositeur que nous ne concevons pas trop, M. Proch a donné le nom de BARCAROLLE à un morceau à trois temps dans un mouvement de bolero qui a tout le caractère d'un accompagnement de guitare. Quoi qu'il en soit, barcarolle ou bolero, chant d'Italie ou d'Espagne, ce morceau est modulé avec un art infini. La mélodie en est tout à la fois mouvementée et pleine de mélancolie. C'est toute une scène dramatique qui finit *smorzando* d'une façon aussi pittoresque qu'ingénieuse sur ces mots : *Et la guitare ne s'entend plus.*

LA MOURANTE est une de ces ballades qui ont toute la couleur du moyen-âge. C'est un récit naïf de jeune fiancée qui fait frémir. On doit éprouver et communiquer en chantant ce morceau le froid de l'effroi. C'est le beau idéal de la complainte, le *nec plus ultra* des contes de revenants; c'est une adorable préface de conte fantastique. Notez bien que tout cela est édité avec un luxe de frontispice, un charme de lithographies à séduire les yeux les plus indifférents aux prestiges des dessins qui tombent du crayon de M. Devéria. Comme les notes perlées sortent du gosier de madame Damoreau, les chants purs et suaves de l'archet de Batta, ou les traits mélodieux et brillants des doigts de Thalberg.

Henri BLANCHARD.

MUSIQUE DE PIANO.

Quatre Rapsodies, — deux Nocturnes, — Scherzo, par EDOUARD WOLFF.

Et d'abord il est bon d'avertir les antiquaires, aussi prompts d'imagination que le célèbre Oldbuck de Monkbarns, de se tenir en garde contre les espérances chimériques dont ce singulier titre de *Rapsodie* pourrait les bercer. En l'adoptant, M. Wolff ne songeait pas probablement à donner au public quelques fragments d'ancienne musique grecque, à laquelle il n'entend pas plus, je pense, que les respectables archéologues qui se sont évertués à la galvaniser. D'ailleurs, les découvertes en ce genre ne sauraient être le lot de tout le monde. M. Berlioz a pu trouver dans je ne sais quelles ruines une paire de gentilles cymbales, et par-dessus le marché, dans son cerveau, une magnifique symphonie, qui, pour le coup, n'est pas renouvelée des anciens; c'est du bonheur; mais il ne s'ensuit pas que chacun ait la main assez favorisée pour arracher aux ravages du temps quelques vestiges de la vénérable antiquité. Aussi ne s'agit-il pas le moins du monde des chants à jamais perdus et fort peu regrettables que les *ménestrels* ambulants de la Grèce héroïque, les *Rapsodes* ajustaient sur des vers du divin Homère, mais bien au contraire de compositions neuves et tout-à-fait modernes, élégamment pensées, et presque toujours élégamment écrites. Après cela, que ceux qui tiennent absolument à justifier un titre, s'imaginent, s'il leur plaît, que le compositeur polonais a emprunté le voile d'une allusion détournée pour célébrer dans ses mélodies, tantôt plaintives et passionnées, tantôt douces et mélancoliques comme les souvenirs de la patrie, des malheurs aussi grands que ceux de la vieille Troie, des infortunes aussi déplorables que celles du peuple de Priam : le champ de l'interprétation est libre; ce n'est pas mon affaire; et bien qu'il soit de fort bon air aujourd'hui de parler, d'écrire, de chanter même, comme on le va voir bientôt, en faveur de la Pologne, il me semble prudent de faire halte en si beau chemin, de peur d'attirer à mes divagations philanthropiques, comme il arrive à tant d'autres, la qualification équivoque dont M. Wolff a fait choix pour son œuvre 29.

J'y reviens donc avec d'autant plus de plaisir qu'il y a matière ici à des éloges sincères et loyaux. L'auteur compose de verve; cela se voit assez. Un certain nombre d'incorrections évidemment échappées à sa plume par inadvertance, et qu'il eût été facile d'éviter avec un peu moins de précipitation, quelque embarras çà et là dans l'ordonnance de l'ensemble, et parfois de la diffusion dans les détails, telles sont les taches légères que rachètent et bien au-delà des saillies d'originalité, de l'agrément dans les pensées qui s'enchaînent naturellement et sans effort, de la grâce dans ses mélodies, de la richesse dans les modulations, et sur tout cela une vivacité, une chaleur de jeunesse qui vous entraînent à votre insu.

Des quatre rapsodies de M. Wolff, la dernière écrite en *fa* mineur et à trois temps, me semble l'emporter de beaucoup sur ses compagnes. Peut-être aussi avec une coquetterie toute semblable à celle des femmes, qui rejettent leur plus chère pensée à la fin d'une lettre, le compositeur a-t-il pris soin de couronner son œuvre par l'objet de ses prédilections. Cette petite ruse, assurément très licite, se laisse encore apercevoir dans l'ordre de succession assigné aux deux *Nocturnes* Le second me paraît incontestablement supérieur au premier, et bien réellement digne des témoignages d'approbation que M. Moscheles lui a, m'a-t-on dit, hautement accordés. Comme dans les rapsodies, on sent planer sur l'un d'eux une sorte de mélancolie rêveuse, dont le charme est irrésistible. L'autre se distingue au contraire par l'opposition d'une couleur sombre bien tranchée; son allure fougueuse et pathétique ressort avec puissance à côté de la teinte unie et paisible qui lui sert comme de repoussoir. On dirait d'un sommeil doux et riant brusquement interrompu par un songe funeste, tel que le concevait l'ancienne tragédie sous l'inspiration de la fatalité antique.

Vraiment, c'est chose bien rare aujourd'hui que de la musique de piano qui ne fasse pas son unique affaire de contenter l'oreille ou simplement d'éblouir les yeux. Bien que la critique, souvent trop bienveillante, délivre un peu légèrement des brevets de génie, lorsque la justice accorderait tout au plus un certificat de médiocrité, il est certain que les compositions des pianistes modernes ne s'avisent guère, pour la plupart, de faire illusion à l'imagination et au cœur. Dans la musique de M. Wolff, au contraire, il y a de la véritable poésie, émanée d'une âme qui sait sentir et, mieux encore, qui sait revêtir ses sensations d'une enveloppe caractéristique. Quelquefois pourtant sa forme est confuse, nuageuse; il semble que l'auteur n'ait pas vu bien clair dans sa pensée; mais cela est rare : son expression se montre en général chaude, animée, vivace, productive d'émotions variées. Il y aurait injustice à ne pas reconnaître dans M. Wolff tous les signes de cette inspiration pénétrante dont on fait honneur à tant de pianistes-compositeurs, et qui est le partage d'un si petit nombre. Aussi l'individualité est-elle le caractère distinctif de ses œuvres, je ne dis point de celles dans lesquelles il développe et paraphrase les pensées d'autrui, comme les fantaisies, les caprices, les variations sur des thèmes tombés dans le domaine public, mais bien de celles où rien n'entrave son imagination, où elle se livre tout entière et se montre sans voile avec ses tendances naturelles, ses inclinations organiques. C'est là que M. Wolff gagne considérablement à être connu : c'est là qu'il fait apprécier à leur juste valeur les éléments artistiques qui constituent son double talent. A coup sûr, je ne me risquerai point à dire que l'auteur des rapsodies, des nocturnes, du scherzo même, a du génie dans la plus vaste acception du mot, qu'il marche de pair avec Liszt pour l'exécution, avec Chopin pour la composition; M. Wolff a trop de vrai mérite et de conscience pour ne pas rejeter avec mépris des hyperboles qui tendraient à faire de lui l'alpha et l'oméga du piano dans les temps modernes. De pareils éloges n'ont, comme on sait, rien de sérieux, rien qui soit digne de fixer l'attention publique. Ici, au contraire, je l'appelle de toutes mes forces sur les productions dont je parle, parce que je les crois susceptible de soutenir un examen consciencieux et sévère. Elles me semblent réunir toutes les conditions requises pour prendre un rang honorable dans l'estime des connaisseurs, et attirer sur elles les faveurs de la vogue. Il est vrai que l'auteur, en général, ne se prémunit pas assez contre sa propre facilité à surmonter les obstacles les plus ardus. Ses morceaux en présentent trop souvent d'invincibles pour la grande majorité des pianistes-amateurs. Je sais que cela n'enlève rien à la valeur intrinsèque d'un ouvrage, mais cela le rend moins appréciable. La difficulté n'est plus, aujourd'hui, de composer des choses difficiles, mais plutôt des choses faciles. Les ressources du piano sont tellement multipliées qu'il serait temps, ce me semble, de varier les ressources, et de ne pas s'attacher exclusivement à des moyens violents dont on fait trop d'abus. Certes, Clementi, Dusseck, Cramer, ne sont pas des autorités à récuser, toutes vieilles qu'elles soient. Ne pourrait-on point rentrer à leur exemple dans un système de composition moins extrême, et remettre en faveur des formes qui, pour être simples, n'en étaient pas moins belles et expressives?

Si je ne me trompe, M. Wolff paraît avoir pressenti dans certains passages cette réaction imminente. Il écarte quelquefois les procédés foudroyants pour avoir recours à des moyens qui ne laissent pas que de faire un grand effet, quoique moins étourdissants. Ses nocturnes et ses dernières rapsodies appartiennent par quelques endroits à ce genre, dont le peuple des pianistes s'accommodera mieux que du *scherzo*, uniquement écrit pour des doigts privilégiés. C'est là un malheur, car il fourmille de beautés vraiment dignes d'attention. La fantaisie la plus capricieuse, la plus brillante s'y déploie depuis la première note jusqu'à la dernière, mais toujours avec une mesure parfaite, sans rassasier l'oreille, sans se plonger dans ces divagations infinies, trop familières à cette école de composition appliquée au piano, que j'appellerais volontiers école spiritualiste, en raison de ses prétentions à la métaphysique, et à la tête de laquelle Chopin marche avec tant d'éclat. M. Wolff se rattache visiblement à cette école. Son scherzo est l'expression formelle des sympathies qui l'y entraînent. Mais, je le répète, afin que l'auteur se défie de son propre talent d'exécution qui aboutirait peut-être à rendre ses productions inaccessibles pour la masse, c'est trop abuser de l'impossible. Il y a de quoi donner le vertige. Le spectateur craint, à certains endroits, de voir le virtuose s'abîmer dans un précipice de difficultés. Au reste, cette terreur n'est que passagère; car M. Wolff, qui maîtrise son piano autant que pianiste d'Europe, sort toujours triomphant de la lutte où s'il engagé avec son instrument. Pourquoi donc se montre-t-il si peu prodigue de ses trésors d'exécution? pourquoi n'entre-t-il pas en lice dans les concerts avec ces légions de prodiges dont le Nord semble une mine inépuisable? Nous avons déjà en lui un compositeur remarquable, nous aurions un virtuose de plus.

Maurice BOURGES.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui dimanche à l'Opéra, *la Muette de Portici*. Demain, pour la continuation des debuts de mademoiselle Dobré, la cent quatre-vingt treizième représentation de *Robert-le-Diable*.

*** Nous devons rassurer les nombreux admirateurs du talent de mesdemoiselles Elssler sur leur prochain départ. Elles nous reviendront dans quelques mois, car leur engagement à notre Académie royale de musique n'expire que dans trois ans.

*** Mademoiselle Louise Fitzjames qui a dansé avec beaucoup de succès *la Sylphide* à Rouen était de retour cette semaine, et a reparu à l'Opéra dans le *Diable boiteux*. Le public l'a reçue avec des applaudissements mérités.

*** Hier, samedi, l'Académie royale de musique a donné son dixième bal masqué, travesti et dansant; et à la demande générale du public, qui réclame la salle de l'Opéra comme la plus belle, la plus vaste et la plus commode de tout Paris, l'administration s'est décidée à donner un bal extraordinaire le dimanche 1er mars. En conséquence, celui de lundi sera suspendu cette année, et la dernière fête nocturne du carnaval aura lieu le mardi 3 mars.

*** Lundi prochain, par extraordinaire et au bénéfice de Rubini, la première représentation de la reprise de *il Pirata*, exécuté par Rubini, Tamburini, Morelli, Magliano, mesdames Persiani et Amigo. Dans l'entr'acte, mesdames Grisi et P. Garcia chanteront le duo de *Semiramide*.

*** M. Viardot a remis entre les mains de M. le ministre de l'intérieur sa demission de directeur du Théâtre-Italien, à partir du 1er octobre 1840.

*** On donne comme certain, qu'en cas d'avènement de M. Thiers au ministère, M. Cavé, chef de la division des beaux-arts, sera remplacé par un ancien directeur d'une administration théâtrale, aujourd'hui gérant d'une feuille amie du chef du centre gauche.

*** L'Opéra-Comique annonce toujours : En attendant la cinquième représentation de *la Fille du Régiment*, retardée par indisposition de mademoiselle Borghèse. Lisez de M. Marié, car mademoiselle Borghèse se porte à merveille et prépare son départ pour l'Italie où un engagement brillant l'attend.

*** On dit que madame Damoreau vient d'être réengagée à l'Opéra Comique. Nous ne savons si c'est pour long-temps ou seulement pour les représentations de *Zanetta*.

*** On assure que l'administration de l'Opéra-Comique a engagé madame Anna-Thillon *conditionnellement*, et pour le cas où les circonstances viendraient à rompre l'engagement antérieur qui la lie au théâtre de la Renaissance.

*** Nous apprenons que M. Jules Godefroy, qui a donné à l'Opéra-Comique *le Diadesté*, et il y a peu de temps à la Renaissance *la Chasse royale*, est mort ce matin après trois jours seulement de maladie. Les amis des arts déploreront cette perte prématurée.

*** MM. Franco Mendes donneront les mercredi 11, 18, 25 mars et 1er avril quatre séances de quatuors, dans lesquels ils feront entendre des œuvres de Haydn, Mozart et Beethoven, et quelques œuvres de maîtres plus jeunes et moins connus à Paris. Nous donnerons incessamment le programme de la première matinée.

*** Le jeune Démétrief, Russe de nation, et âgé de quatorze ans, a obtenu ces jours derniers, au Théâtre-Italien, les applaudissements dus à son rare talent de violoniste.

*** Un grand concert sera donné le mardi 24 mars dans les salons de M. Erard par mademoiselle Pauline Jourdan, harpiste. Prochainement nous donnerons le programme de cette séance musicale.

*** Une cantatrice française, mademoiselle de Varny, vient d'être engagée à l'Opéra de Londres.

*** Il va paraître incessamment un ouvrage du plus haut intérêt pour MM. les architectes, peintres, ingénieurs, machinistes et tous les amateurs des beaux-arts. C'est le parallèle des plus beaux théâtres modernes de l'Europe avec le système actuel des machines théâtrales, allemandes, françaises et anglaises, expliqué par des détails d'exécution qui en rendront l'intelligence facile à tous. L'auteur, M. Clément Contant, machiniste en chef de l'Académie royale de musique, y a joint un texte descriptif très détaillé et une analyse raisonnée de chacun de ces monuments si variés. L'ouvrage, format in-folio cartonné, avec frontispice, ne contiendra pas moins de 120 planches, et paraîtra complet dans les premiers jours du mois de mai prochain.

*** Des musiciens et un danseur hongrois, récemment arrivés dans la capitale, ont fait sous le nom de *Zingari* (Bohémiens), une brillante apparition jeudi dernier sur la scène du Vaudeville. Les instrumentistes ont produit beaucoup d'effet, et on les appréciera encore bien plus, quand on saura que ces singuliers artistes ignorent les premiers éléments de l'art musical, et ne doivent qu'à leur merveilleux instinct la perfection avec laquelle ils exécutent des morceaux d'harmonie pleins de charme. Les pas du danseur ont une allure vive et originale; ce sont de véritables tours de force. Ces artistes nomades ont assez de moyens de plaire pour qu'on n'ait pas besoin de rajeunir à leur profit, comme l'ont fait quelques journaux, l'aventure attribuée à l'Arioste qui, tombé au pouvoir d'une bande de brigands, excita leur enthousiasme et conquit sa liberté par la magie de son talent.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rheims.* — Madame Jenny Leplus donne en ce moment des représentations qui sont très suivies.

*** *Rouen.* — La représentation de *la Juive*, au bénéfice de Vizentini, régisseur du théâtre, a été fort brillante. Mademoiselle Nathan, qui était venue de Paris pour concourir, ainsi que mademoiselle Louise Fitz-James et M. Petitpa, à l'attrait de cette soirée, a reçu et mérité l'accueil le plus favorable. Elle a été particulièrement applaudie après son air du deuxième acte et après un cantabile du trio final du même acte, ainsi qu'après le duo du quatrième. A la fin de la représentation, le public a voulu lui donner une nouvelle preuve d'encouragement en la rappelant. Mademoiselle Louise Fitz-James et M. Petitpa ont eu aussi leur part de succès. Mademoiselle Fitz-James doit donner encore ici quelques représentations.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Musique pubiée par Maurice Schlesinger.

LA JUIVE

DE

L. HALEVY.

PARTITION.

Grande partition. . . . . 300 fr.
Parties d'orchestre. 350
Partition réduite, avec accompagnement de piano. . . . . *net.* 40
Partition réduite pour piano seul, avec accompagnement de flûte ou violon, *ad libitum* . . . . . *net.* 25

Morceaux et arrangements.

POUR DIVERS INSTRUMENTS

SUR LES MOTIFS DE LA JUIVE.

POUR LE PIANO.

CZERNY. Op. 401. Les charmes de l'Opéra, quatre divertissements, chaque. 6
DEJAZET (E). Op. 14. Fantaisie sur la sénérade. . . . 7 50
S. F. DUVERNOY. Op. 70 Fantaisie sur le chœur des Buveurs. . . . . .
HALEVY. Ouverture pour piano arrangée par Ch. Schunke.
HERZ (Jacques). Trois airs de ballets.
N° 1. La valse. 6
2. Marche des chevaliers. 6
3. Divertissement. 6
KALKBRENNER. Op. 129. Rondo brillant sur la marche du cortége. 6
LABADENS. Op. 7. Fantaisie piano et violon. 9
LAVAINE. Op. 21. Caprice dramatiq. sur des motifs fav. 7 50
LISTZ. Grande fantaisie brillante. 9
MEREAUX. Op. 42. Grande fantaisie sur la marche des chevaliers de la Tour enchantée. 7 50
MESSEMAECKERS. Op. 12. Grande fantaisie sur l'air chanté par Nourrit. 7 50
OSBORNE ET ERNST. Souvenirs de la Juive pour piano et violon. 7 50
— Op. 17. Souvenirs de la Juive à quatre mains. . 7 50
PANOFKA. Les Inséparables, duo, piano et violon, N° 3. 9
SCHUNKE (Charles). Mosaïque. Quatre suites des morceaux favoris N°s 1, 2, 3; chaque. 7 50
— Invitation à la valse; rondo sur la valse. 3 75
— Rondo militaire sur la Marche des chevaliers. . 3 75
— Op. 31. Trois divertissements.
N° 1. Marche des chev. de la Tour enchantée.
2. La Sérénade. 3. La cantilène. 6
— Les mêmes, à quatre mains, N°s 1, 2, 3; chaque. 7 50
— Op. 32. Grandes variations di bravura sur le Chœur des buveurs. 9
SCHWENCKE. Op. 42. Duo pour piano et violoncelle sur différents motifs. 9
— Les mêmes, piano et violon. 9
SOWINSKI. Op. 40. Fantaisie caractéristique sur le grand trio. 7 50
THYS. Op. 10. Variations faciles, suivies d'un rondo sur un motif du trio. 6

POUR LE VIOLON.

PANOFKA. Les airs arrangés pour deux violons, quatre suites; chaque. 7 50
— L'ouverture pour deux violons. 4 50
— Les airs arrangés en quatuor pour deux violons, alto et basse, trois suites; chaque. 15
— L'ouverture arrangée en quatuor puur deux violons, alto et basse. 7 50
SCHWENKE. Op. 42. Duo pour pianon et violon sur différents motifs. 9

POUR LA FLUTE.

COTTIGNIES. Six fantaisies pour la flûte seule, sur des motifs de la Juive et de l'île des Pirates, trois suites; chaque. 5
PANOFKA. Les airs arrangés en quatuors pour flûte, violon, alto et basse, trois suites; chaque. 15
— L'ouverture arrangée pour flûte, violon, alto et basse. 7 50
WALCKLIERS. Op. 61. Fantaisies sur différents motifs pour la flûte, avec accompagnement de quatuor ou piano. 10
Pour flûte et piano. 7 50
— Les airs arrangés pour deux flûtes, quatre suites, chaque. 7 50
— L'ouverture pour deux flûtes. 4 50

POUR LE CORNET A PISTONS.

GALLAY. Nocturne. 6
SCHILTZ. Les airs arrangés pour deux cornets, deux suites; chaque. 7 50

POUR LA CLARINETTE.

HALEVY. Mélange pour piano et clarinette. 7 50

POUR LA GUITARE.

CARULLI. Trois divertissements sur différents motifs, pour guitare et flûte ou violon, N°s 1, 2, 3; chaque. 4 50
— Mosaïque, ou choix des principaux motifs pour guitare seule, deux suites; chaque. 4 50
VIMEUX. Quadrille, valse et galop. 4 50

POUR LA HARPE.

LABARRE. Op. 82. Trois airs de ballets.
N° 1. La valse. 2. Divertissement. 3. Marche des chevaliers: chaque. 6
— Op. 84. Duo pour harpe et piano. 9
— Op. 85. Souvenir pour la harpe. 6

POUR ORCHESTRE.

HALEVY. Ouverture à grand orchestre. 24

POUR MUSIQUE MILITAIRE.

BERR. Quatre pas redoublés, N°s 1, 2, 3, 4; chaque. . . 4 50
STRUNZ. Airs en harmonie, deux suites; chaque. 24

Quadrilles pour divers instruments.

TOLBECQUE ET MUSARD. Trois quadrilles, deux valses et un galop, pour piano, N°s 1, 2, 3; chaque. 4 50
— Les mêmes, pour orchestre, chaque. 7 50
— — pour quintette. 4 50
— — pour deux violons. 4 50
— — pour deux flûtes. 4 50
— — pour deux flageolets. 4 50
SCHUNKE (Ch.) Trois quadrilles, valses et galops, arrangés pour le piano, d'après TOLBECQUE et MUSARD, par CH. SCHUNKE. N°s 1, 2, 3; chaque. 4 50
— Les mêmes, arrangés à quatre mains, par CH. SCHUNKE. N°s 1, 2, 3; chaque. 4 50

7e Année. — 1840. **REVUE** ET N° 19.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (édacteur de la *Gazette de Berlin*) GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-C. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 4	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; etchez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 5 mars 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :

1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, ALBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Jean-Baptiste Mathieu. — Théâtre de la Renaissance. Première représentation de : *le Zingaro*, par H. BLANCHARD. — Chronique dramatique, par C. M. — Concerts, soirées; l'Athénée musical : M. Zimmermann, par A. SPECHT. — Une mascarade artistique à Munich — Nouvelles. — Annonces.

JEAN-BAPTISTE MATHIEU.

Le temps qui entraîne les hommes et les événements plus rapidement que jamais, apporte aussi bientôt pour les choses et pour les hommes du passé une indifférence sinon un oubli bien déplorables. Nous devons donc nous trouver heureux d'appeler encore une fois l'attention sur un de ces artistes rares par leur modestie non moins que par leur talent, et qui semblent se résigner d'avance aux préoccupations injustes de la postérité la plus rapprochée. C'était pour nous un devoir de protester contre l'abnégation avec laquelle M. Mathieu, maître de chapelle à Versailles, et peut-être le dernier maître de chapelle de France, se condamnait à l'obscurité moins faite pour lui que pour tout autre. Déjà nous l'avons essayé en publiant sur lui un commencement de biographie. Mais à l'époque où cet article parut, nous étions loin de prévoir que nous aurions bientôt à compléter cette biographie sur le tombeau de cet homme vénérable, de ce grand artiste. Le 15 janvier ont eu lieu à Versailles les obsèques de M. Mathieu. On ne lira pas sans intérêt ces quelques fragments d'un discours nécrologique prononcé lors de ses obsèques :

« Jean-Baptiste Mathieu naquit le 2 janvier 1762 à Billom en Auvergne.

» Ce fut dans sa ville natale qu'il fut initié aux premiers éléments de la musique par M. Cardot, maître de musique de la Collégiale.

» En 1779, M. Mathieu entra dans la musique des Gardes-Françaises. Dès cette époque, le jeune musicien entendait en lui cette voix secrète, émanation divine qui n'est le partage que de quelques âmes privilégiées, et que nous nommons le *Génie*. Aussi sentait il le besoin d'étudier la composition sans laquelle il ne pouvait donner essor à ses pensées; mais comment le pauvre musicien, sans autre ressource que ses modestes appointements, pourrait-il suivre les leçons si chères des professeurs parisiens? Une volonté ferme triomphera de tous ces obstacles! Le jeune Mathieu, seul, sans conseils et avec le seul secours de l'algèbre, étudie et parvient bientôt à connaître toutes les lois, et à s'approprier toutes les ressources de cet art difficile.

» Il quitta les Gardes-Françaises pour entrer dans le chœur de Saint-Eustache de Paris, où il resta jusqu'à la fermeture des églises.

» Possédant à fond la science musicale, et l'un des premiers contre-pointistes de son époque, M. Mathieu ne pouvait être oublié dans une institution qui voulait sauver l'art musical de la ruine dont il était menacé après la tourmente révolutionnaire, aussi fut-il l'un des premiers nommé professeur au Conservatoire de musique.

» Enfin, en 1809, il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Versailles. Ce fut dans ce poste honorable que, pendant tant d'années, il a contribué par ses belles

compositions religieuses, à ramener le goût du public vers les œuvres sacrées, si longues, si difficiles à élaborer et si peu estimées ce qu'elles méritent, et par ses excellentes leçons il a formé une foule d'excellents élèves.

» M. Mathieu fut l'un des meilleurs maîtres de chapelle de notre époque, et sous ce rapport, tous les artistes compétents lui rendaient cette justice; aussi l'un des plus grands maîtres de nos jours, et surtout l'un des plus capables de juger un si grand mérite, Lesueur, lui disait-il un jour, après avoir assisté à l'exécution d'une de ses messes : « Ce n'est point à Versailles que vous devriez être maître de chapelle, mais bien à la chapelle du roi de France. »

» Les œuvres de ce grand maître, notre ami, sont nombreuses; outre cinq messes solennelles, d'une noble et sainte inspiration, un grand nombre de messes brèves, une foule de motets, il a écrit plus de dix mille leçons de solfége, plusieurs recueils de musique instrumentale, traduit le *Dodécacorde* de Glaréan, et mis en partition une grande quantité de musique ancienne et du moyen-âge; enfin, récemment, il a publié une méthode de plain-chant adoptée par l'Université, et il s'occupait encore à ses derniers instants de la correction d'un solfége qui bientôt va paraître par les soins de son fils bien-aimé.

» Malgré son grand âge, M. Mathieu, doué d'une excellente constitution, sans infirmités, se livrait encore avec ardeur à ce travail opiniâtre, qu'il a continué jusqu'à la dernière heure de sa vie.

» On le voyait naguère être l'un des plus assidus et des plus zélés à remplir les fonctions gratuites et souvent pénibles de membre des commissions d'examen des instituteurs et institutrices de ce département.

» Tant de travaux et tant de modestie auraient mérité une récompense que tous ses amis désiraient pour lui, et qu'ils espéraient bien lui voir obtenir avant que la mort ne vînt le ravir à leur culte.

» C'est surtout en présence d'une vie si belle et si pure, et de tant de génie ignoré et sans récompense parmi les hommes, qu'il est impossible de ne pas croire à un monde meilleur et réparateur. »

Voici quelques anecdotes curieuses que nous avons recueillies :

Entré aux gardes en 1779 en qualité d'élève, il prit le serpent qu'il étudia. Ses rapides progrès sur cet instrument firent connaître toutes les ressources qu'il présentait, et de cette époque date l'entrée des serpentistes dans les musiques de régiments. Il devint tellement fort, que plus tard, aux fameux concerts de la rue de Cléry, il y joua sur son serpent des concertos de flûte de Devienne.

Une maladie l'ayant forcé d'entrer à l'hôpital, il s'empara de la guitare d'un élève en médecine. Il travailla avec tant d'ardeur, que les médecins, l'ayant pris en amitié, prolongèrent à dessein sa maladie. Après six mois de séjour à l'hôpital, il sortit l'un des plus forts guitaristes de son époque. Le malheureux qui, comme élève, n'avait que *trois francs* de haute paie par mois au sortir de l'hôpital, en gagna 1,500 avec sa guitare en trois mois. C'était une fortune!... On lui doit beaucoup de musique de guitare, telle qu'ouvertures, recueils, et une méthode dont le succès n'a pas ralenti.

Lié d'intimité avec Lefèvre, on les appelait aux gardes les deux inséparables; ils reçurent le même jour leur nomination de sergent. Lefèvre accepta, et devint ensuite maréchal de France. M. Mathieu se retira du service et resta musicien.

Plus tard Lefèvre, alors maréchal, le reconnut à un concert des Tuileries et lui dit : — Est-ce que tu ne reconnais pas ton ancien camarade? Je suis toujours le même! Et il l'embrassa en présence de toute la cour.

Devenu professeur à l'Institut national des aveugles, c'est dans cet établissement qu'il fit ses premiers essais de composition musicale. On joua de lui plusieurs petits opéras; un notamment intitulé : *la Ruse d'aveugle*, obtint un grand succès. Piccini assistait à la première représentation, qui eut lieu le 5 nivôse an v de la république. Ayant fait demander le jeune auteur, il l'embrassa publiquement, lui prédit un grand avenir musical et lui offrit ses conseils. Mais ses goûts, ses mœurs tranquilles, sa vocation peut-être, dirigèrent ses études vers la musique sacrée, et dès lors il s'y livra tout entier.

M. Mathieu, dont le caractère rappelle parfaitement celui de La Fontaine, avait comme lui de grandes distractions qui tenaient à la préoccupation de son esprit. Lorsqu'une idée musicale s'était emparée de lui, il s'isolait complétement du monde extérieur, et ignorait tout ce qui se passait près de lui. En voici deux exemples :

Dans les six premiers mois qu'il passa à Versailles en qualité de maître de chapelle, la femme et le fils de M. Mathieu demeuraient encore à Paris. Partis à neuf heures du soir seulement pour l'aller voir, un accident arrivé à leur voiture ne leur permit d'arriver à Versailles qu'à *une heure du matin*. Il était occupé à travailler à une messe qu'il composait dans le but de se faire connaître. Une forte odeur de brûlé et même de la fumée étaient répandues dans la chambre : il ne s'en était pas aperçu. Sa femme n'eut rien de plus pressé que de voir le poêle dont elle supposait la soupape fermée. Le feu était éteint depuis long-temps, bien que l'on fût au milieu de l'hiver. Enfin on s'aperçut que sa soutane était embrasée; une étincelle y avait mis le feu qui avait traversé déjà le pantalon, la chemise, et qui se manifestait déjà à la peau par une grande rougeur. Sur l'observation qu'on lui en fit, il répondit tranquillement qu'il croyait que c'était l'excès du travail qui l'échauffait, et *qu'il venait de se promettre de se coucher plus tôt à l'avenir.*

Un soir on avait joué au théâtre de Versailles *Guerre ouverte*, ou *Ruse contre ruse*. M. Mathieu accompagnait d'ordinaire avec sa guitare une romance qui se chantait dans la coulisse. Le spectacle terminé et croyant que son fils le suivait, il avait ralenti sa marche par degré tout en essayant quelques accords sur sa guitare. Ce n'est qu'environ trois quarts d'heure après la fin du spectacle, et revenant par la place d'Armes, que le fils, étonné d'entendre les sons d'une guitare à pareille heure et en pareil lieu, s'approcha et reconnut son père, qui, tranquillement assis sur une pierre, répondit : *Je t'attendais!* Il y avait trois à quatre pouces de neige par terre.

Un des organistes de Versailles lui avait demandé un *Te Deum* pour l'orgue. L'artiste avait de suite pris la plume et tracé les accords avec cette facilité et cette insouciance compagnes du vrai talent. Quelques jours après, il entrait dans l'église au moment où l'organiste exécutait ce morceau; M. Mathieu l'aborde alors, et il lui dit avec naïveté : « Savez-vous que c'est bien ce que vous venez de faire là; c'est d'un gaillard qui s'y connaît. — Comment, reprend l'organiste, mais c'est ce que vous m'avez écrit dernièrement chez moi. — Vraiment! eh bien, je suis content d'avoir fait cela. »

Une autre fois, on lui avait demandé pour une église quelques strophes de plain-chant dialogué pour le chœur et l'orgue; il revint au bout de quelques jours, tenant une grosse liasse, et dit à l'organiste : « Voilà ce que vous m'avez demandé; mais j'ai mis sept ou huit variantes à chaque » strophe; vous choisirez la meilleure et vous bâtonnerez » les autres. » Voilà le cas qu'il faisait de son travail et de son talent.

Les vrais connaisseurs en jugeaient autrement, et l'on peut voir dans une lettre toute récente, dans quels termes et avec quelle considération s'exprimait sur son compte un homme qu'on peut citer comme un bon juge en cette matière comme en tout autre, un illustre prélat qu'on regrette encore d'avoir possédé trop peu de temps à Versailles.

Voilà ce qu'il dit par rapport à l'orgue :

« La musique brillante n'est pas, selon moi, celle qui » convient le plus à l'église. L'orgue est dégénéré, envahi » par les pianistes. Sa large et noble mélodie s'est perdue » dans le bruit ou dans les tours de force Des réminiscences » d'opéras, des ballades, des romances... voilà l'orgue d'à- » présent. Plus de chant grave, plus de sentiments reli- » gieux, plus de foi ni d'amour. Rien de spécial pour chaque » solennité : l'organiste n'entre plus dans l'esprit de la fête » qu'il devrait solenniser. Il ne sait qu'allonger ses morceaux » ou les précipiter. Noël, Pâques, l'Ascension, la Fête-Dieu, » l'Assomption, ne lui inspirent rien. Il peut être habile, il » n'est plus chrétien... Ce n'est point ainsi qu'entend la mu- » sique sacrée, notre maître à tous, le cher M. Mathieu; » jamais je n'ai entendu de musique plus religieuse que la » sienne. Chaque strophe de son *Credo* est un poëme. Que » n'a-t-il quarante ans! je l'appellerais à Dijon. »

Avant de se séparer, les amis de M. Mathieu ont spontanément décidé d'ouvrir une souscription pour élever un monument à sa mémoire, simple comme sa vie, durable comme les regrets qu'il consacrera. Une commission provisoire a de suite été nommée pour recevoir les souscriptions et arrêter les plans et devis.

Le conseil municipal du département de Seine-et-Oise voulant témoigner ses regrets de la perte de cet homme de bien, de ce compositeur si distingué de musique sacrée, et voulant s'associer aux souscripteurs pour l'érection du monument qui doit être élevé à sa mémoire, a, par une décision de ce mois, *accordé à perpétuité* le terrain où repose la dépouille mortelle de M. Mathieu. Le conseil, il y a vingt-cinq ans, a accordé le même honneur à Ducis, l'auteur tragique.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE.

LE ZINGARO.

OPÉRA DE GENRE EN 2 ACTES AVEC UN PROLOGUE;

Libretto de M. Sauvage; musique de M. Fontana; ballet de M. Perrot.

(*Première représentation.*)

DÉBUTS DE M. PERROT ET DE Mme CARLOTTA-GRISI PERROT.

Qui n'a pas lu, admiré dans le *Quentin Durward*, de Walter Scott, le portrait si curieux, si singulier du Maugrabin ou Bohémien, qui provoque une admirable scène entre Louis XI et Charles-le-Téméraire, duc de Bourgogne? C'est un Zingaro, un Bohémien semblable à ce personnage si bien peint par l'illustre romancier écossais, qui fait le sujet de l'opéra représenté samedi dernier au théâtre de la Renaissance. Une question artistique et administrative des plus intéressantes s'attachait à la réussite de cet ouvrage; il y allait de l'avenir du théâtre. Il ne s'agit de rien moins que de savoir si les privilèges de l'Académie royale de musique et de l'Opéra-Comique sont exclusifs comme au temps du bon plaisir. La complète réussite du *Zingaro* pourra bien faire revivre des exigences féodales de suzeraineté dramatique. Cette pièce, pantomime, opéra ou ballet, comme on voudra l'appeler, est chose variée, curieuse et fort amusante. Si tout cela n'a pas une grande importance en ce qui nous est spécial, c'est-à-dire musicalement parlant, la pièce est gaie comme une ancienne farce de la foire, et la partie chorégraphique y tient une large place, qu'on ne se plaint pas de lui voir occuper.

On est loin de se douter de toute la force de volonté, du dévouement à son art qu'il a fallu à Perrot pour arriver au résultat qu'il a obtenu sur le théâtre de la Renaissance. Il a été chercher des figurants et des figurantes dans tous les théâtres de Paris, et il a créé un corps de ballet qui fonctionne aussi bien que celui de l'Opéra. Avec ce petit noyau de danseurs et de danseuses improvisés, il a réglé des pas, des ensembles; il a figuré des masses pleines de mouvement et de l'effet le plus pittoresque; mais pour cela il lui a fallu travailler depuis neuf heures du matin jusqu'à minuit; et maintenant on mettrait en question si un artiste français a le droit d'amuser ainsi ses concitoyens? Allons donc! il n'y aurait pas assez de ridicule et d'épigrammes pour ceux qui décideraient qu'on ne doit chanter et danser de telle ou telle manière que sur les planches de tel ou théâtre. Indépendamment de sa qualité de danseur plein de force et de grâce qu'il n'a pas perdue, et qu'il a même perfectionnée en Italie, Perrot s'est montré, ainsi que nous l'avons déjà dit, chorégraphe intelligent et spirituel, mais encore excellent mime : le récit du dénouement au sujet de la cassette en fait foi. Son geste est vif, animé, vrai, énergique, harmonieux, et ne se ressent nullement de la manière traditionnelle et classique de la vieille pantomime.

L'analyse du poëme et de la partition est tout-à-fait inutile à faire, et ce serait peut-être nuire à l'ouvrage que de prendre ce soin. Il nous suffira de dire que si l'on infligeait une peine à tout compositeur qui se livre à des modulations trop fréquentes et trop hardies, comme on punit je ne sais quel Grec dans l'antiquité pour avoir ajouté une corde de plus à la lyre, M. Fontana devrait être bien tranquille : on ne l'accusera pas d'être un trop hardi novateur : c'est du Donizetti mitigé. Les airs de danse sont cependant faciles et gracieux.

Madame Grisi-Perrot débutait dans l'ouvrage à titre de cantatrice italienne et de danseuse de tous les pays. Elle a chanté comme une digne parente de la *diva* Grisi, et dansé comme une sœur de mesdemoiselles Elssler et Taglioni. La scène du bouquet a été animée et dansée à ravir par Perrot et sa femme qui, au premier acte, s'est montrée vive, mutine, charmante dans la *Polacca*. Ce joli pas aura le succès, dans les cent représentations qui vont suivre, de la tyrolienne de *Guillaume Tell*, du pas styrien, de la cachucha, de la cracovienne ou de la smolenska. Les costumes sont d'une originalité piquante et aussi riches que frais. Les décors ne sont pas moins remarquables. Enfin, la mise en scène de tout cela, ballet, pantomime, opéra, est pleine d'entrain, de vie; c'est un mélange de la manière italienne et française, plein d'animation, de poésie que tout Paris voudrait voir, si toute fois il n'accourait pour applaudir le danseur le plus délicieux, le plus complet qui jamais ait existé, et qui aurait empêché Grétry, s'il l'avait vu, de composer la jolie petite chansonnette qu'il fait chanter par le jeune Antonio dans *Richard Cœur-de-Lion* : *La danse n'est pas ce que j'aime*. Nous ne doutons point que le théâtre de la Renaissance n'ait obtenu un succès de vogue, et par conséquent un succès d'argent.

Henri Blanchard.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Notre chronique s'est laissée dépasser ; nous n'avons rien dit encore de *la Calomnie*, par M. Scribe, charmant vaudeville qui voudrait bien être une comédie, et qui dans certaines parties justifie cette prétention. Il n'est plus permis de ne pas traiter sérieusement M. Scribe, quelles que soient l'injuste sévérité ou l'indulgence hautaine que certains esprits affectent pour lui. M Scribe est la plus grande fortune dramatique de l'époque ; c'est le succès incarné Il a réussi dans cent vaudevilles, réussi dans la plupart de ses pièces d'un style plus élevé. Après avoir conquis à la pointe de son esprit toutes les scènes inférieures, il a voulu conquérir le Théâtre Français. Il a mis le siége devant la place avec une redoutable armée comptant à peu près autant de victoires que de batailles, armée composée de je ne sais combien de vaudevilles, qui presque tous avaient su triompher de l'ennui du public, ce redoutable adversaire. Le Théâtre-Français dut céder à des formes si supérieures, et bientôt firent irruption dans son sein cet esprit ingénieux, cet enjouement aimable, ces fines épigrammes que vous savez. Le comique si énergique et si franc de Molière se montra bien un peu étonné du ton léger des nouveaux venus ; mais la prose de Marivaux n'en fut nullement effarouchée, et les accueillit comme des parents, un peu éloignés, à la vérité.

Dans sa nouvelle comédie, M. Scribe n'a pas su on n'a pas osé pénétrer dans les profondeurs de son sujet. Il craint probablement de provoquer chez les spectateurs le dégoût et non le rire par la peinture vigoureusement accusée de la calomnie. C'est cependant l'art des maîtres, l'art de Molière surtout, de savoir tirer des effets comiques irrésistibles des plus tristes aspects sous lesquels l'humanité se présente au poëte. M. Scribe n'a personnifié la calomnie dans aucun des personnages de sa pièce ; et si nous voulons chercher le type du calomniateur, nous le trouverons dans l'*Iago* de Shakspeare, sombre création qui défie l'imagination de tous les auteurs à venir. La tirade de Beaumarchais et l'air de Bazile dans *le Barbier* semblent avoir indiqué à M. Scribe le procédé à l'aide duquel il a fait sa comédie. En effet, la calomnie dont son héroïne est victime n'est d'abord qu'un simple bavardage, un bruit sourd et vague qui grossit insensiblement en passant par toutes les bouches, trouve partout des échos infidèles, et va toujours *crescendo* jusqu'à la catastrophe finale. On le voit, M. Scribe ne peut se passer de collaborateurs : pour *Bertrand et Raton* il avait pris La Fontaine ; pour *la Calomnie* il a pris Rossini ; on pouvait moins bien choisir.

Nous sommes à Dieppe, dans le salon de l'établissement des bains, et nous faisons d'abord connaissance avec mademoiselle Cécile de Mornas, charmante personne qui se présente à nous sous les traits de mademoiselle Plessis. Cette grâce aimable, ce ravissant sourire, cet esprit distingué, toutes ces qualités dont il a plu à M. Scribe de doter son héroïne dans la personne de mademoiselle Plessis, sans trop d'invraisemblance, à coup sûr, doivent échoir par droit de mariage M. Lucien de Ville-Fontaine, candidat à la future possession de tant de perfections, ou si vous l'aimez mieux, époux présomptif de Cécile de Mornas. Mais des bruits ne tardent pas à circuler qui reculent ce mariage impossible. Cécile est accusée dans son honneur et sa vertu ; d'odieux mensonges soulèvent contre elle une réprobation universelle, et M. de Ville-Fontaine qui ne sait pas résister à l'opinion, déclare résigner la succession des amants imaginaires qu'on prête à Cécile. Comment M. Scribe sauvera-t-il son héroïne? Il y a un moyen bien simple à cela, c'est de faire intervenir dans l'intrigue ni plus ni moins qu'un ministre nommé Raymond, tuteur de Cécile, et de donner à l'un et à l'autre un amour mutuel qu'ils ne se sont jamais avoué. Raymond, qui veut venger sa pupille des bruits dont on l'a flétrie, saisit un à un les fils de l'intrigue nouée autour d'elle, les suit patiemment dans la trame qu'ils ont formée, et remonte ainsi jusqu'à la main qui la première a ourdi, sans le vouloir, ce tissu de mensonges. Rien d'ingénieux comme la scène du quatrième acte où apparaît au grand jour l'innocence de Cécile. Bien qu'il ne puisse plus avoir de doutes sur la fausseté des faits imputés à sa fiancée, cependant M. de Ville-Fontaine refuse de l'épouser, craignant de prendre devant l'opinion publique la solidarité d'une réputation calomniée ; alors Cécile et Raymond s'avouent leur amour et s'épousent. Il y a dans tout cela des détails pleins de finesse, quelquefois de la gaieté, des surprises ingénieuses et bien calculées, et, brochant sur le tout, un pathétique bourgeois qui est le côté faible de la pièce. Nous citerons du second acte un effet de scène plein d'habileté. M. Scribe met dans les mains de mesdemoiselles Plessis et Anaïs un morceau de musique, comme si elles s'apprêtaient à chanter. On a pu aussitôt remarquer parmi tous les *dilettanti* qui se trouvaient à la première représentation, une appréhension, une anxiété fort peu galantes envers la science de vocalisation de ces dames. Mais M. Scribe sait où il faut s'arrêter, et il l'a montré en escamotant d'une façon charmante le moment qu'il avait fait un instant pressentir. Le jeu des acteurs a été en général à la hauteur de la pièce. Il ne faudrait pas que ces messieurs prissent trop à la lettre cette opinion, qui peut passer pour un compliment.

M. Roger de Beauvoir a fait d'un de ses derniers romans un vaudeville qui a un succès de vogue aux Variétés. Il a choisi pour héros le chevalier de Saint-Georges, ce vivant plaidoyer contre le préjugé sur l'infériorité morale des noirs. L'esprit de l'auteur et le jeu de mademoiselle Sauvage, de Lepeintre aîné et de Lafont qui débutaient tous trois dans cette pièce, peuvent revendiquer une part égale dans les applaudissements du public.

La Lionne du Vaudeville est cent fois plus terrible que les lionnes de Carter ou de Van Amburgh. Celles-ci, bonnes personnes, n'opposent qu'un regard plein d'un amour suppliant aux brusqueries de leurs maîtres ; elles redoublent de tendresse et d'humilité quand elles les voient lever la cravache sur elles. Dans la pièce de M. Ancelot, au contraire, c'est la lionne qui porte la cravache, et qui, au besoin, saurait s'en servir contre les Carter ou les Van Amburg de la fashion assez mal inspirés pour vouloir dompter son humeur rebelle. Cette lionne a un regard charmant, et dont la fierté n'annonce pas une nature irrévocablement sauvage ; elle a des allures d'une grâce toute féminine. Quelque farouche qu'elle puisse être pour quelques uns, elle s'est cependant laissée apprivoiser par un lion de sa connaissance qu'elle a choisi dans une ménagerie fort riche, un lion de mérite. Mais une autre lionne séduit, sans le vouloir, le lion en question, et celui-ci lui offre son cœur sans sa patte, ce qui constitue une sorte d'hymen transitoire fort goûté dans ce monde-là La véritable lionne ne tarde pas à apprendre l'infidélité projetée de son amant ; elle bondit à cette nouvelle, et exhale naturellement sa fureur en un couplet comme toute lionne bien élevée doit le faire ; puis elle arrache l'innocente panthère aux séductions qui l'assiègent, et la marie à je ne sais quel sapajou. Et le public de s'étonner de cette union qui n'a pas été prévue par les naturalistes. Cette lionne qui fendille l'air de sa cravache, qui boit du vin de Champagne, qui se montre si habile à nouer et à dénouer une intrigue, est mademoiselle Fargueil dont la beauté a été un heureux et puissant auxiliaire à l'esprit de M. Ancelot, un peu en défant dans cette pièce. Le Vaudeville paraît disposé à faire un cours d'histoire naturelle. Après *la Lionne* il a donné *le Dompteur de*

bêtes féroces, de M. Théaulon, parade qui a le tort de rappeler *l'Ours et le Pacha*.

Vous connaissez *le Corsaire*, ce magnifique poëme de lord Byron. M. Paul Foucher l'a transporté sur la scène de la Porte-St-Martin. Nous sommes parfaitement disposé à la clémence la plus indulgente envers tous les vaudevillistes ou mélodramaturges passés, présents et futurs, mais à condition qu'ils ne nous gâteront pas les types marqués du sceau du génie, à condition qu'ils ne mettront pas leur prose mesquine dans la bouche de ces héros pour qui la plus haute poésie n'a pas d'assez beaux vers, et qu'ils ne leur raviront pas leurs sublimes passions pour leur prêter je ne sais quels sentiments sans vérité et sans grandeur. Nous ne vous ferons pas l'analyse de la nouvelle pièce, *Bianca Contarini*. Si vous voulez en avoir une idée, relisez le poëme de lord Byron, et alors jugeant du drame que vous n'aurez pas vu par les vers du grand poëte, vous trouverez que l'œuvre de M. Foucher est sans nul doute la plus belle qui ait été mise à la scène depuis plus de vingt ans.

Mentionnons au théâtre de la Renaissance, *le Mari de la fauvette*, par MM. Villeneuve et Veyrat, vaudeville qui s'intitule comédie mêlée de chants. Mademoiselle Atala Beauchêne s'est essayée dans cette pièce à sa nouvelle carrière de cantatrice. On a admiré les beaux yeux de mademoiselle Atala Beauchêne.

Une autre *comédie* non mêlée de chants a été donnée au même théâtre par MM. Villeneuve et Barrière. Le public n'a pas sanctionné le titre ambitieux donné à cette bluette. Il a pensé avec raison qu'il ferait mieux de s'en tenir aux comédies de certains individus qui n'étaient pas sans talent, bien qu'ils ne fussent pas vaudevillistes, et qu'on appelle Molière, Regnard, Beaumarchais, Lesage.

La *Famille du fumiste*, par MM. Varner, Duvert et Lauzaune, est une de ces pièces destinées à représenter, au Palais-Royal, l'élément sentimental et attendrissant par lequel M. Dormeuil fait quelquefois diversion à cet éclat de rire grivois qui ne cesse d'égayer sa salle. A ce vaudeville, ou l'on pleure comme on pleure au Palais-Royal, c'est-à-dire en riant plus encore qu'on ne pleure, a succédé *Indiana et Charlemagne*, autre vaudeville qui a été inspiré par le carnaval et qui devrait passer comme le carnaval : la scène est occupée par M. Achard, culottier, et mademoiselle Déjazet, chemisière. On comprend tous les rapprochements qui ne peuvent manquer de s'opérer entre deux professions qui ont des affinités si intimes, et qui sont si bien faites pour s'estimer et se comprendre. Le rideau tombe au moment où l'action devient telle, qu'elle ne pourrait continuer qu'à la condition de se passer à huis-clos, comme un procès qu'on ne juge qu'après avoir fait évacuer la salle, par respect pour la décence publique.

Nous aurons soldé tout notre arriéré si nous mentionnons la *Vengeance d'une femme*, par M. Mennechet, comédie qui a été représentée dernièrement sur le théâtre Castellane, et a obtenu les aristocratiques applaudissements des habitués du lieu.

Ch. M.

CONCERTS ET SOIRÉES — L'ATHÉNÉE MUSICAL. — M. ZIMMERMANN.

Dans un temps où l'on discute toutes choses, il est des gens qui demandent à quoi servent les concerts et même les sociétés d'amateurs. Il en est même qui poussent l'impertinence jusqu'à rappeler à propos de ces sociétés, ce qui a été dit de certaines communautés littéraires qui n'existent que dans le but de produire en commun un miel d'éloges assez grossier à l'usage des membres de ces ruches soi-disant littéraires et scientifiques. La comparaison, si elle était sérieusement faite, ne serait pas applicable aux sociétés musicales où l'on se ferait la vie assez triste si, pour le plaisir de faire sa part de mauvaise musique, on consentait à supporter celle de ses voisins multipliée dans la proportion de 1 à 60. Cette musique-là serait de sa nature peu complimenteuse, et l'amour-propre des actionnaires de ces sociétés ne recevrait qu'un assez mince dividende. Au surplus, il en serait même ainsi que cela ne prouverait rien contre l'utilité des associations musicales. Elles éveillent, entretiennent et augmentent le goût de l'art. Lors même qu'au lieu de décider de loin en loin la vocation d'un véritable artiste, elles ne feraient que créer des auditeurs, ce serait déjà un beau résultat. Que deviendraient, dites-moi, les joueurs les plus adroits sans la galerie?

Rien de tout ceci, hâtons-nous de le déclarer, ne regarde l'Athénée musical, qui ne se borne pas à faire des auditeurs, mais qui les forme et les perfectionne par des comparaisons fort brillantes et fréquemment répétées. Tous les jeunes compositeurs qui espèrent un avenir, tous les jeunes virtuoses qui désirent se prouver aux yeux du public ont été produits ou bien ont pu l'être par l'Athénée. Aussi tous ces talents, après avoir grandi, sont-ils venus à chaque occasion payer à l'Athénée leur dette de reconnaissance, et les représentants les plus célèbres de l'Europe musicale n'hésitent-ils pas à concourir à cet enseignement que l'Athenée musical distribue à ses nombreux sociétaires.

Au dernier concert de l'Athénée, c'était mademoiselle D'Hennin qui, après avoir pris son vol dans les départements; vol d'aigle, à la suite duquel elle nous est revenue avec une voix doublée, nous fait trouver dans la jeune fille, a trefois timide, un talent ferme, hardi, qui ne laisse à desirer presque aucune des qualités de la cantatrice; nous voudrions seulement qu'elle s'abstint de cette hypocrisie pleurnicheuse des chanteurs de romances, et surtout des mauvaises chanteuses d'opéra-comique et de vaudeville, ce qui est tout un. C'était encore M. Litolff, le lion-pianiste du jour, offert pendant quelque temps à l'avide curiosité des amateurs. C'était enfin mademoiselle Pauline Jourdan, l'une des rares harpistes qui nous consolent de l'absence de Labarre, son maître; mademoiselle Jourdan, qui ne s'est fait entendre encore que dans les salons, affrontait pour la première fois la périlleuse épreuve d'un public de grande salle. Ce public l'a jugée comme l'avait fait celui des salons, bonne musicienne, pleine de sentiment, de goût, et recommandable par les plus belles qualités de l'exécution. Ses variations pianissimo ont beaucoup de fini et de délicatesse; sa vigueur est aussi très grande : il lui reste seulement à proportionner cette vigueur au volume d'air des grandes salles. L'orchestre de l'Athénée a exécuté la *Marche triomphale* de F. Ries et l'ouverture de *Guillaume Tell*.

Quoique les soirées de M. Zimmermann soient si peu publiques qu'il est fort difficile d'être admis dans ce sanctuaire de l'art, nous ne pouvons nous empêcher de parler de la dernière, qui a été remarquable dans toute son étendue. Nous supposons d'ailleurs que nous n'écrivons que pour les artistes nos amis, qui forment la grande masse de nos lecteurs. Artôt, qui va bientôt nous quitter, s'est fait entendre deux fois. Son second morceau était une sorte de sonate du diable d'une disposition toute nouvelle et originale, qui lui a sans doute été dictée pendant quelque salutaire cauchemar. Mademoiselle Loïsa Puget a chanté des romances sentimentales et des facéties, et Batta a joué aussi deux fois. Cette seconde fois de Batta était une de ces bonnes fortunes dont les artistes se réservent mutuellement les prémices, et qu'on ne pourra peut-être d'ici à long-temps entendre ni pour or ni pour ar-

gent. Il faut, en effet pouvoir s'assurer en même temps de la bonne volonté de Batta et de mademoiselle Pauline Garcia. Il s'agit d'un *Lied* allemand de Henri Heine, mis en musique par Lachner. Henri Heine chantait ainsi, sur la mer du Nord, il y a quelque douze ans, pendant les belles années d'amour et de rêveries, sans se douter que les rossignols lui feraient écho long-temps après en France.

LE POETE.

« La mer a ses perles, le ciel ses étoiles; mais mon cœur, mon cœur! mon cœur a son amour.

» La mer et le ciel sont grands; mais plus grand encore est mon cœur, et plus beaux que l'éclat des perles et le scintillement des étoiles sont les ardents rayonnements de mon amour.

. . . . . .

» Cette voûte azurée du ciel, d'où les belles étoiles nous contemplent, je voudrais la presser de mes lèvres, la presser d'une fougueuse étreinte et pleurer comme la tempête.

» Ces étoiles sont les yeux des âmes qui me sont chères; elles étincellent de mille éclats divers, et me saluent amicalement du haut du ciel bleu.

» Regards bienveillants, lumières d'amour, inondez mon âme de félicité; faites que je meure et que je vous possède, vous et votre ciel infini. »

Ainsi chantait Henri Heine, et en 1840, dans un salon de Paris, mademoiselle Pauline Garcia soupirait et pleurait ces pensées de la nuit, et Batta répondait mollement comme le flot qui se brise sans fin sur la grève. Le Lied de Lachner a ces étreintes fougueuses et ces ondées de larmes poétiques dont parlait le mélancolique jeune homme; mademoiselle Pauline Garcia prononce et chante cette rêveuse mélodie comme pourrait le faire Sophie Lœwe, et Batta déroule moelleusement un accompagnement continu de violoncelle tel que Lachner osait à peine le souhaiter. Quand on entend de telles choses, on se convainc que l'art est parfois l'équivalent du bonheur.

A. SPECHT.

UNE MASCARADE ARTISTIQUE A MUNICH.

Munich, 18 février 1840.

Hier soir a paru au grand bal masqué, la mascarade arrangée par les artistes de notre capitale. Bien que la pensée et l'exécution, l'arrangement, le dessin des costumes et la conduite fussent l'ouvrage des artistes, cependant des personnes d'autres conditions se réunirent à eux, de sorte que le cortége se composait d'environ 600 personnes. Le but de la mascarade était de représenter un tableau caractéristique et varié de la première moitié du XVIe siècle, ayant plus particulièrement rapport à la tradition d'après laquelle l'empereur Maximilien Ier, se trouvant à Nuremberg aurait fait à Albert Durer l'honneur de lui octroyer des armoiries, et la ville aurait donné diverses fêtes en l'honneur de ce monarque.

Partant de ce point de vue, la mascarade se divisait en trois parties : un cortége de bourgeois et des métiers, celui de l'Empereur lui-même, et une mascarade pour divertir le monarque. Le cortége entra à 8 heures dans le grand théâtre de la cour, s'y promena processionnellement et se rendit, par le foyer de la loge royale, par les corridors du palais du roi, et par les arcades du jardin de la cour, à l'Odéon, où était préparé pour l'empereur, dans le costume de la mascarade, un magnifique banquet (on servit, entr'autres, un poisson du Valais pesant 82 livres), et la fête se termina à 7 heures du matin, par un bal.

Dans le théâtre, le premier des cortéges était celui des métiers, ayant à sa tête Hans Sachs avec les mennesingers qui distribuaient des poésies. Pour nommer quelques autres personnages, nous citerons parmi les fondeurs, Pierre Vischer et ces fils; parmi les ornemanistes, Veit Hoss; parmi les peintres, Albert Durer, Michel Wohlgemuth, Adam Craft, etc.; ce cortége était formé par des bourgmestres, des patriciens et des conseillers, des citadins et des citadines.

Puis venaient l'empereur et sa suite : devant lui, un détachement de lansquenets, des pages avec les écussons de Bourgogne, de Hollande, de Flandre et d'Autriche, des hérauts, des fauconniers et des chasseurs, etc., et, après le monarque, Conrad de Rosen, son conseiller bouffon, des chevaliers et des femmes de chevaliers, des officiers supérieurs de l'armée, des capitaines d'armes, des conseillers de l'empereur et des savants, et enfin un second détachement de lansquenets.

Ensuite s'ouvrait le troisième cortége conduit par le maître de mascarade, Pierre d'Altenhans, monté sur un âne; Vénus et des amours montant un char tiré par des prisonniers, puis le cortége de Bacchus, celui de Diane, toujours avec une surabondance d'attributs et de suite, et les déesses et les génies sur des chars fantastiquement ornés, et enfin le roi des montagnes avec des gnomes et farfadets, et un trésorier qui jetait aux spectateurs des monnaies frappées exprès.

Les costumes étaient d'une telle richesse et d'une telle fidélité, d'une telle liberté artistique, sans aucune surcharge d'ornements, qu'ils faisaient réellement disparaître toute impression de mascarade. A voir passer certains personnages, on eût dit que les gravures en bois d'Hans Schenffelin et d'Hans Burgkmaier, du *Theuerdank*, du *Weiss-Kunig* ou du *Triumphzug Maximilians*, s'étaient mises en mouvement, et que des hommes et des femmes étaient sortis vivants des feuilles de ces maîtres. Avec quelle fidélité Pierre Vischer est ressuscité de sa niche du tombeau de Sébald, et a passé devant nous en nous saluant gracieusement! Le cortége des métiers, des chevaliers, des patriciens et des lansquenets offrait surtout à la vue, dans les variations les plus diverses, ces riches et beaux costumes qui forment le vêtement particulier des Allemands, et qui sont dus aux mœurs de l'Allemagne et à la richesse du moyen âge, et à une espèce de romantisme chevaleresque, qui, depuis le treizième siècle, distinguent les cités lombardes et allemandes, et les distinguent si bien que, de nos jours encore, tout habit, quelqu'élégant que Paris nous l'envoie d'après la dernière mode, ne paraît, dans une cathédrale gothique, que fade et insipide.

L'attention de chaque personnage individuellement contribuait beaucoup aussi à cette impression grandiose et importante que l'ensemble a produite sur les spectateurs. Et réellement, le cortége, avec ses bannières et ses insignes, avec les armes étranges, les écus, les lances, les signes et les travaux des métiers, avec ses différentes marches à la trompette, avec la musique du grand orchestre du bal dans les intermèdes et avec les chants de fêtes des diverses corporations, le cortége présentait un spectacle devenu tout-à-fait étranger aux allures de notre siècle, et que l'on n'a probablement vu que très rarement depuis ces mascarades chevaleresques organisées par Léonard de Vinci, à Milan et à Florence, à la fin du quinzième siècle.

Nouvelles.

*** La 193e représentation de *Robert-le-Diable* a produit lundi à l'Opéra une recette de 9,862 fr. Mardi c'était le tour de *la Gipsy* et des adieux de la charmante Fanny Elssler au public parisien. Jamais cette belle danseuse n'avait mieux joué ni dansé. Des couronnes et des bouquets, le pas de la Cracovienne redemandé, le rappel après le spectacle, tel fut le triomphe de la belle voyageuse. Elle est partie hier pour Londres d'où elle se rendra à New-York, et ne nous reviendra qu'au mois d'octobre.

*** Mademoiselle Thérèse Elssler ne suit pas sa sœur en Amérique ; elle est appelée à Hambourg par un engagement très avantageux.

*** On annonce que M. Scribe vient de retirer de l'Opéra-Comique l'ouvrage en trois actes, qu'il avait composé avec M. Auber pour madame Damoreau, et qu'on répétait sous le titre de *Zanetta*.

*** Il y a un changement à l'Opéra-Comique, malheureusement ce n'est ni dans la direction ni dans le répertoire. Ce changement est seulement dans les *affiches*, qui sont maintenant de *grandeur double*, et en tête desquelles on lit : *Spectacle demandé*. On donnait lundi *la Fille du Régiment* et le *Domino noir*, et malgré le mardi-gras la recette du lendemain n'était pas grosse. Hier on lisait encore sur la grande affiche : *Spectacle demandé*, *Carline* et *Eva*, et sauf le public des billets donnés, il n'y avait personne dans la salle. Voilà où en est aujourd'hui notre théâtre national.

*** L'espace, envahi par des comptes-rendus arriérés, nous manque pour parler aujourd'hui à notre aise de la représentation à bénéfice de Rubini et du *Pirata* de Bellini, qui avait été choisi pour cette circonstance, lundi dernier. Les deux airs que Rubini dit avec une amertume si déchirante, ont produit le plus grand effet. On n'a son Rubini complet qu'après l'avoir entendu dans le *Pirata*. C'est là que tous les jeunes chanteurs devraient apprendre comment le virtuose peut être douloureux et profond sans grimaces, sans charlatanisme ni minauderies. Si Rubini quitte la scène bientôt, comme on nous le fait craindre, ce chant si beau et si pur, cette expression magnifique, ne seront plus qu'un souvenir et cesseront bientôt d'être une tradition. Mais nous aimons à penser que Rubini est jeune encore, que s'il veut se reposer à l'ombre de sa vigne et de son figuier, il est bien libre de le faire pendant la saison chaude, et que, lorsque l'hiver viendra, il sera peut-être bien aise de se désennuyer en nous en consacrant quelques mois. Il est inutile de dire que Rubini a été rappelé, ainsi que ses charmantes camarades, qui l'ont secondé dans l'opéra et dans le petit concert d'entr'acte appliqué à toutes ces solennités.

*** Pendant le mois de février l'Opéra, et le Théâtre-Italien ont maintenu leur vogue par la seule puissance de leur répertoire. L'Opéra-Comique a donné deux ouvrages, l'un en deux actes, *la Fille du Régiment*, début de Donizetti sur une scène française, et le second en trois actes, *Carline*, de M. Ambroise Thomas. Ces deux ouvrages, qui n'ont point obtenu de succès, ont servi aux débuts de deux jeunes cantatrices qui ont reçu un accueil favorable, mademoiselle Borghèse et madame Henri-Potier. La Renaissance a été plus heureuse, car si le quasi-opéra *le Mari de la Fauvette* n'a obtenu qu'un quasi-succès, en revanche tout fait présager un long succès d'argent au délicieux opéra-ballet *le Zingaro*, où ont débuté avec tant d'éclat Perrot et sa femme, la charmante Carlotta, bien digne du beau nom de Grisi. Joignons à ces deux débuts ceux de mademoiselle Mélanie et de Teisseire, et nous aurons la liste complète des bonnes fortunes de nos théâtres lyriques pendant le mois dernier.

*** C'est toujours après demain samedi qu'a lieu le concert si remarquable de mademoiselle Clara Loveday. On y entendra, indépendamment de la bénéficiaire, MM. Dorus, Roger, Grard, et mesdames Widemann et Elian Barthelemy. Les morceaux qu'on y exécutera sont choisis dans les œuvres de Rossini, Weber, Hummel, Auber, Paer, Thalberg et Clapisson. L'orchestre sera conduit par M. Seghers.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

— Le *National de l'Ouest* annonce que M. Lafeuillade, directeur-associé des théâtres de Rouen, a été choisi par la mairie pour diriger les théâtres de Nantes pendant la prochaine campagne dramatique, et est proposé en cette qualité à l'autorité supérieure.

Besançon 13 *février*. — Jeudi a eu lieu, sur notre théâtre, la reprise de *Robert*. Disons d'abord que les artistes, en général, ont fait leurs efforts pour exécuter l'œuvre de Meyerbeer et que ces efforts ont eu du succès. M. Jourdheuil, qui abordait pour la première fois le rôle de Robert, s'en est tiré en musicien habile. La sicilienne lui a valu de nombreux applaudissements ; il nous a fait entendre, aux deux reprises du duo « Des chevaliers de ma patrie » le *la* de poitrine bien pur. Madame Maire (Isabelle) a eu, comme à l'ordinaire, les applaudissements unanimes. M. Saint-Amand a chanté Bertram en bon musicien. Enfin madame Eugène a rempli le rôle d'Alice en comédienne intelligente et en chanteuse adroite. J'allais oublier de vous parler de notre second ténor, qui chantait aussi Raimbaud pour la première fois ; il a rempli sa tâche avec bonheur. Vendredi 21 février, a eu lieu la première représentation de la *Reine d'un jour*, au bénéfice de notre premier ténor, M. Jourdheuil, croira-t-on? six jours de répétitions! ... Ce tour de force n'a pas empêché la pièce de marcher avec ensemble, chœurs et chanteurs. Madame Maire a rempli le rôle de Francine avec intelligence. M. Jourdheuil a fort bien chanté son air du premier acte et les couplets du matelot.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Rotterdam*. — Quelques jeunes gens des premières familles de notre ville, ont donné, au manége, un tournoi représentant un épisode du temps de Thierry II. Les costumes et les armures des chevaliers, ainsi que les harnachements des chevaux, étaient brillants et très fidèles, tandis que les évolutions, les passes et les joutes ont été exécutées avec beaucoup de précision et d'aplomb.

*** *Milan*. — Après la chute d'un malencontreux opéra, *I Corsari*, la direction de la Scala est revenue à la *Lucrezia di Borgia*, de Donizetti, que le public a fort bien reçue. La Frezzolini y excite l'enthousiasme général. On prépare la mise en scène d'un nouvel opéra de Coccia, intitulé *Giovanna II*, *regina di Napoli*. On a exécuté au Conservatoire de Milan *la Création*, d'Haydn, au bénéfice des victimes de l'inondation de l'automne dernier.

*** *Venise*. — On a donné au théâtre de la Fenice un opéra intitulé *Maria d'Inghilterra* ; la musique est d'un jeune compositeur nommé Ferrari. Ce début fait concevoir pour ce jeune homme de flatteuses espérances. On a remarqué le finale du deuxième acte, et le reste a été applaudi. Madame Schutz, qui remplissait le rôle de Marie, a bien mérité du maestro.

*** *Mayence*. — L'entrepreneur de notre théâtre vient de contracter une obligation pour le transport d'un opéra allemand pendant la saison prochaine à l'opéra de Londres. L'entreprise sera conçue dans des proportions immenses. On fait émigrer en Angleterre des chœurs, un orchestre fort nombreux et une réunion de sujets utiles auxquels on adjoint mademoiselle Lutzer, de Vienne, mademoiselle Sophie Lœve, de Berlin, les ténors Haitzinger et Wild et le bassiste Staudigl, qui, tous, ont obtenu à cet effet un congé des théâtres auxquels ils sont respectivement attaqués.

*** *Munich*. — Extrait d'une lettre particulière. — *Guido et Ginevra* vient d'être donné ici avec un succès tel qu'on ne s'en rappelle pas un pareil à notre théâtre depuis *Robert-le-Diable*. L'exécution a été excellente et pouvait soutenir sans désavantage le parallèle avec celle de Paris. Les chœurs étaient du moins supérieurs. Madame Mina a chanté avec une grande profondeur de sentiment et une méthode parfaite le rôle de Ginèvra : celui de Guido est le meilleur de Diez. L'orchestre mérite de grands éloges. Les costumes sont magnifiques et les décorations entièrement neuves. La mise en scène et l'exécution de ce bel ouvrage font le plus grand honneur à M. de Kustner et au maître de chapelle Lachner.

*** *Berlin*, 26 *février*. — Une jeune et très jolie personne, mademoiselle Charlotte-Mathilde de Hauffkuntze, issue d'une noble et ancienne famille de la Silésie prussienne, où son père possède de grands domaines, a fait avant-hier son premier début dans la carrière théâtrale, en paraissant sur notre première scène lyrique dans le principal rôle de l'opéra intitulé : *Agnès de Hohenstauffen*, de M. Spontini. Mademoiselle de Hauffkuntze, qui possède une voix de *soprano* très étendue, fraîche, pleine et sonore, s'est acquittée du rôle si difficile, dont elle s'était chargée, d'une manière qui lui a mérité les suffrages unanimes du public. Elle doit continuer ses débuts dans les *Noces de Figaro*, *Robert-le-Diable*, *l'Ambassadrice* et *la Juive*. *Le Lac des Fées*, de M. Auber, vient d'être mis à l'étude au théâtre de notre grand Opéra. On pense que la première représentation de cet ouvrage y sera donnée dans la seconde quinzaine du mois prochain.

*** *Berlin.* — On a exécuté dernièrement à l'Académie de chant un oratorio de Ferdinand Ries, intitulé *les Rois d'Israël*. Cette composition, qui n'appartenait point à l'ordre d'idées et de travaux propres à ce maître, n'a pas été jugée favorablement, et n'a produit aucun effet, quoique mademoiselle Sophie Lœwe se fût chargée de la partie principale.

*** *Brunswick*, 25 *février*. — On travaille nuit et jour dans les ateliers du Théâtre-Ducal de notre ville, aux décors et aux costumes de l'opéra des *Huguenots*, de M. Meyerbeer, qui est à l'étude depuis plus de six semaines. Ce qui doit contribuer beaucoup à la bonne exécution de cette belle musique à Brunswick, c'est que son illustre auteur en dirigera lui-même l'exécution. M. Meyerbeer est attendu d'un jour à l'autre dans cette capitale.

Ce dernier fait est un dit-on que nous ne garantirons point. M. Meyerbeer étant toujours à Bade, auprès de sa femme, qui est très souffrante, et nous avons même des raisons pour croire qu'il ne quittera cette ville que pour mener madame Meyerbeer aux bains de la Silésie, ce qui pourrait bien l'empêcher de venir cette année à Paris, où l'attend avec impatience,

*** *Schwerin.* — Tout se prépare pour la grande fête musicale qu'on a le projet de célébrer ici l'été prochain. Nous devons avoir des cantatrices de renom, et les musiciens et les choristes des pays voisins et même de quelques villes déjà assez éloignées s'offrent à l'envi pour concourir à cette importante solennité.

*** *New-York* — Le théâtre de New-York, où doit aller mademoiselle Fanny Elssler, est dirigé par trois administrateurs. L'un d'eux, M. Price, vient de mourir. Quelques personnes, qui n'entendent pas les affaires, ont aussitôt pensé que cet accident pouvait donner lieu à la résiliation de l'engagement de la danseuse. D'après cette idée, on travaillait déjà à l'Opéra de Paris pour en obtenir une transaction, chose impossible, car le décès de M. Price ne change rien au traité; les successeurs-associés de cet entrepreneur héritent de ses droits et exigeront, comme s'ils étaient au complet, que ledit engagement soit exécuté à la lettre.

Le Directeur, A. SPECHT.

EN VENTE

Chez MAURICE SCHLESINGER, 97, rue Richelieu.

COLLECTION DES MELODIES DE GIACOMO MEYERBEER,

ILLUSTRÉES PAR A. DEVÉRIA.

N° 1.	Fantaisie.	4 50
2.	Seul.	4 50
3.	Marguerite du Poëte.	2 »
4.	Suleika.	4 50
5.	Le Jardin du Cœur.	2 »
6.	Guide au bord de ta nacelle.	2 »
7	Sirocco.	4 50
8.	La chanson de maître Floh.	4 50
9.	Chanson des Moissonneurs vendéens.	4 50
10.	De ma première amie.	2 «
11.	Chanson de Mai.	4 50
12.	Rachel et Naphtalie.	2 »
13.	A une jeune mère	2 »
14.	Le Moine (pour voix de basse).	6 »
15.	La Barque légère, romance.	3 »
16.	Ballade de la reine Marguerite.	2 »
17.	La Folle de Saint-Joseph.	2 »
18.	Mère grand, nocturne à 2 voix.	3 »
19.	Le Ranz des vaches d'Appenzel.	3 »
20.	Le Vœu pendant l'orage.	3 »
21.	Le Poëte mourant.	5 »
22.	Scène et Prière, composées pour Mario dans Robert-le-Diable.	6 »

Collection complète des Mélodies DE H. PROCH.

PAROLES FRANÇAISES DE CASTIL-BLAZE, ILLUSTRÉES PAR A. DEVERIA.

N° 1.	Le Cor des Alpes pour soprano.	3
	pour contralto.	3
	avec accompagnement de violoncelle ou cor.	6
2.	Calavresilla.	3 75
3	Le Chant du Czicosih.-	4 50
4.	La mourante.	3
5.	Gage d'amour.	3
6	Si elle pense à moi.	3 75
7.	Le Rossignol captif.	3
8	Ma richesse.	3 75
9.	Barcarolle.	3 75
10.	La Fille du pêcheur.	3 75
11.	Chant du voyageur.	
	avec accompagnement de violoncelle ou cor.	4 50
12.	Le mal du pays.	3 75
13.	L'Étranger.	4 50
14.	Les trois compagnons.	4 50
15	Là bas.	4 50
16	Sur la colline.	4 50
17.	Les orages du cœur.	3 75
18.	Mon rêve.	3 75
19.	Les deux songes.	4 50
20.	Ton image.	3 75
21.	La jeune fille aveugle et le crépuscule.	4 50
22	Le trouvère et le passant.	4 50
23.	Le désir et les larmes du cœur.	4 50
24.	Je pense à toi.	4 50
25.	La foi, l'espérance et l'amour.	3
26.	Le ménétrier et l'hôtesse.	4 50
27.	Le joyeux compère.	4 50
28.	Le retour.	3
29.	Dans le vallon.	4 50
30.	L'orfévre.	4 50
31.	La voix du cœur.	3 75
32.	Le pêcheur aveugle.	4 50
33.	L'enfant au ruisseau.	3 75
34.	Tristesse et la fleur de la montagne.	4 50
35.	Aux étoiles.	3
36.	Vis-à-vis de ma fenêtre.	3 75
37.	Ma plainte.	3 75
38	Inquiétude.	3 75
39.	Adieu.	3 75
40.	Marie la Verte.	4 50
41.	L'églantine.	3
42.	Si j'étais la fauvette.	3 75
43.	Le pauvre oiseau et tes yeux.	4 50
44.	Dans le moulin.	4 50

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **GAZETTE MUSICALE** DE PARIS. N° 20.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 8 mars 1840.

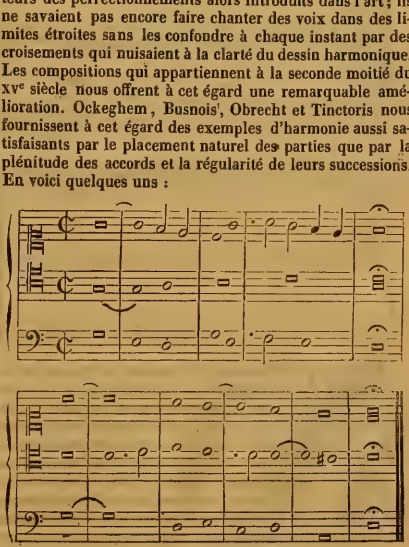
Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique, par FÉTIS père. (Suite.) — Matinée de M. A. Batta. — *Revue critique*. Collection des Mélodies de Giacomo Meyerbeer, par H. BLANCHARD. — *Correspondance particulière*. Milan. — Nouvelles. — Annonces.

ESQUISSE DE L'HISTOIRE DE L'HARMONIE CONSIDÉRÉE COMME ART ET COMME SCIENCE SYSTÉMATIQUE.

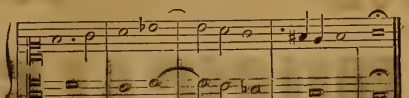
(Suite[1].)

Une harmonie régulière et conforme à la tonalité du plain-chant est constituée et mérite le nom d'art au temps de Dufay; cependant, quelques incorrections apparaissent encore de loin en loin dans les œuvres de ce musicien et de ses contemporains ou successeurs immédiats, Binchois, Domart et Barbinguant, dont Tinctoris nous a conservé quelques fragments. On a vu les agrégations de consonnances se former de manière à présenter des accords complets de tierce et quinte et de tierce et sixte, les successions de ces accords devenir régulières, l'unisson devenir plus rare, et l'harmonie dissonante artificielle prendre naissance dans le système des prolongations. On a vu, enfin, les successions directes de quintes et d'octaves disparaître, ou du moins se dissimuler au moyen des notes de passage. Un reproche pouvait cependant être encore adressé aux auteurs des perfectionnements alors introduits dans l'art; ils ne savaient pas encore faire chanter des voix dans des limites étroites sans les confondre à chaque instant par des croisements qui nuisaient à la clarté du dessin harmonique. Les compositions qui appartiennent à la seconde moitié du XVe siècle nous offrent à cet égard une remarquable amélioration. Ockeghem, Busnois, Obrecht et Tinctoris nous fournissent à cet égard des exemples d'harmonie aussi satisfaisants par le placement naturel des parties que par la plénitude des accords et la régularité de leurs successions. En voici quelques uns :



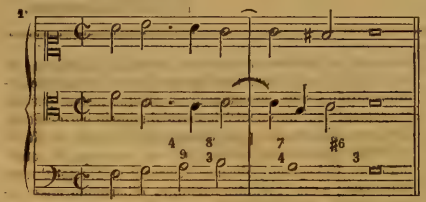
(1) Voyez la *Revue et Gazette musicale*, année 1840, numéro 9.

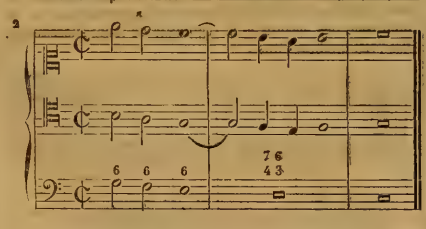
Autre exemple :



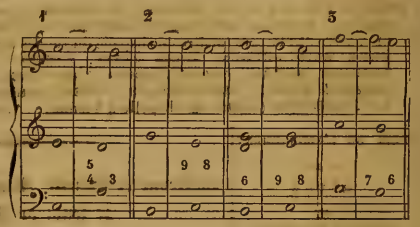
Ce fragment d'harmonie, extrait du XVIIIe chapitre du Traité de Tinctoris sur les diverses espèces de points dans la notation de la musique, offre plusieurs particularités remarquables. La première est la plénitude de l'harmonie, bien que bornée à trois parties, réunie à la correction des successions et aux mouvements naturels des voix. En second lieu, on remarque que le besoin de l'harmonie complète devait être actif à l'époque où ce morceau fut écrit (1476), puisque le ténor est divisé en deux parties à la cinquième mesure (sans doute parce qu'on devait le chanter en chœur), afin d'avoir dans l'accord parfait la tierce, la quinte et l'octave. Enfin, le retard de la tierce par la quarte y est employé avec beaucoup d'élégance.

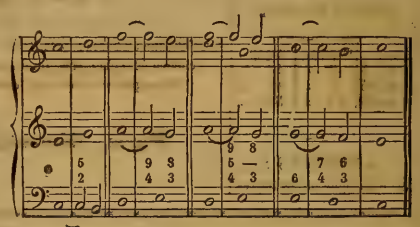
Le même auteur nous fournit les plus anciens exemples que je connaisse des prolongations réunies de quarte et de neuvième, dans le cinquième chapitre du premier livre de son Traité du contre-point (voyez ex. 1), et de la quarte et septième, dans le Xe chapitre du même livre (voyez ex. 2). Ce dernier exemple a l'inconvénient de faire entendre plusieurs quartes consécutives à découvert au moment de la résolution des dissonances : pour éviter cet effet désagréable, les harmonistes modernes évitent de résoudre en même temps les deux dissonances.





A l'époque de l'histoire de l'harmonie où je suis arrivé, le système des agrégations de consonnances et de dissonances artificielles par prolongation s'est complété, à l'exception de la quarte et sixte, qui ne paraît point comme harmonie consonnante dans les œuvres des musiciens du XVe siècle. Toute l'harmonie est donc renfermée dans les accords de tierce et quinte, tierce et sixte, tierce et octave, et à quatre parties, tierce, quinte et octave. Cette harmonie est modifiée par le retard de la tierce, par la prolongation de la quarte dans l'accord de la tierce et quinte, ce qui produit quarte et quinte (voyez ci-après, ex. 4); par le retard de l'octave, dans l'accord de tierce et octave, ou de tierce, quinte et octave, ce qui produit neuvième et tierce, ou neuvième, tierce et quinte (voyez ex. 2); par le retard de la sixte dans l'accord de tierce et sixte, ce qui produit tierce et septième (voyez ex. 3); par le retard de la note inférieure de ce même accord, ce qui produit seconde et quinte (voyez ex. 4); par le double retard de la tierce et de l'octave dans l'accord consonnant, composé de ces intervalles, ce qui produit neuvième et quarte, ou neuvième, quarte et quinte (voy. ex. 5), et enfin par le retard de la tierce et de la sixte dans l'harmonie consonnante composée de ces intervalles, ce qui produit quarte et septième (voyez ex. 6).



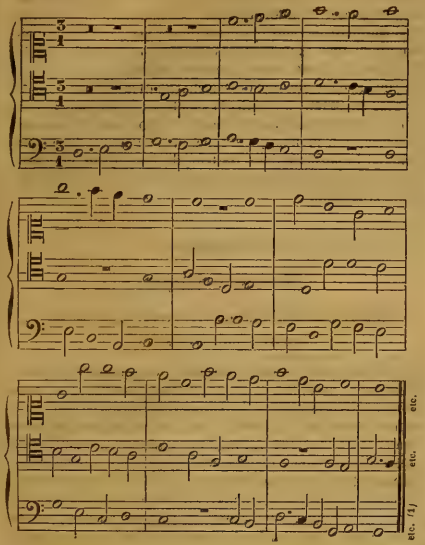


Telles sont toutes les harmonies consonnantes et dissonantes employées par les compositeurs dans la seconde moitié du XVe siècle; jusqu'à la fin du XVIe on n'en connut point d'autres, parce que la tonalité du plain-chant, base de toute musique jusqu'à cette époque, ne pouvait donner naissance à autre chose. Cette tonalité, qui est *unitonique*, c'est-à-dire qui ne module pas, ne renferme point en effet les éléments d'aucune autre harmonie que des accords consonnants, et des retards de leurs intervalles naturels, produisant des dissonances artificielles de seconde, de quarte, de septième et de neuvième. Jusqu'à la mort de Palestrina, la musique fut renfermée dans ces limites.

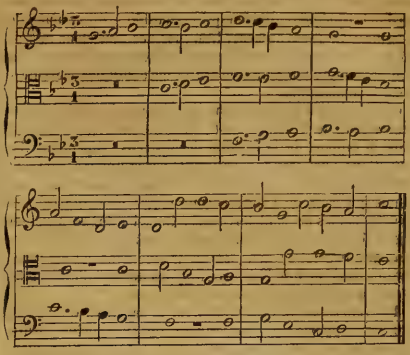
Il est facile de comprendre que, bornés à un si petit nombre de combinaisons harmoniques, les musiciens durent chercher des éléments d'intérêt pour leurs ouvrages dans un ordre d'idées musicales plus riches de variété. Ce fut ce qui les conduisit à la découverte des imitations, des canons et du contre-point fugué. J'ai dit que les premières lueurs de ces recherches se font apercevoir vers la fin du XIVe siècle; dans la première moitié du siècle suivant, ces imitations deviennent plus fréquentes, et l'on aperçoit les premiers essais du canon à deux voix. Il fallut un nom pour distinguer ce nouveau genre de composition du contre-point simple : on lui donna celui de *res facta* (chose faite) (1). Jean Ockeghem paraît avoir possédé, vers 1460,

(1) Tinctoris donne les définitions des différences qui existaient entre la composition *res facta*, le contre-point simple, et le contre-point vulgaire, ou *chant sur le livre*, dans le XXe chapitre

un mérite supérieur à celui de tous les autres musiciens de son temps. On est frappé d'étonnement en voyant le degré de perfection où il avait porté la facture des canons à trois parties, ou, comme on disait alors, de la composition de trois parties en une. Voici le commencement d'un morceau de ce genre, rapporté par Glaréan (*in Dodecachordon*, page 454):



L'artiste qui, dès l'origine des compositions conditionnelles, y portait cette perfection de facture, méritait bien l'admiration qu'il inspira non seulement à ses élèves, mais à tous les musiciens de l'Europe. Je me vois encore obligé de faire ici une critique d'erreurs où sont tombés des historiens de la musique, erreurs graves dont le résultat est de donner une idée complétement fausse de l'art dans les temps anciens. Le morceau dont je viens de rapporter le commencement a été écrit par l'auteur en canon énigmatique sur une seule ligne, avec ces mots pour servir de clef à la résolution du problème : *Fuga trium vocum in epidiatessaron post perfectum tempus*, c'est-à-dire, fugue (canon) à trois voix à la quarte supérieure, après un temps parfait. Nonobstant une indication si claire, que fait Burney, dans son *Histoire générale de la musique* (tome II, page 475)? Il renverse l'ordre des parties, de telle sorte que le canon est à la quinte inférieure, et que partout où il devait y avoir des quintes, il y a des quartes. Voici sa traduction :



Cette traduction ridicule a été cependant reproduite par Forkel, dans le deuxième volume de son *Histoire de la musique* (page 530), et par M. Kiesewetter dans son Mémoire couronné sur les musiciens néerlandais (planches, ex. O).

Une fois entrés dans la voie des imitations, des canons et des recherches de tout genre, les musiciens considérèrent ces accessoires de l'art comme l'objet principal, y appliquèrent toutes leurs facultés, et, sauf quelques rares exceptions où se manifestaient des tendances plus hardies et plus originales, toute la musique, sacrée ou profane, resta dans cette voie jusqu'à la fin du XVIe siècle, c'est-à-dire pendant près de cent quatre-vingts ans. Dans cette longue suite d'années, la mélodie fit peu de progrès, car les thèmes des chansons populaires servaient de base aux madrigaux et à toute la musique mondaine, et le chant des hymnes ou des antiennes, ou même des mélodies vulgaires, était aussi développé dans les combinaisons scientifiques de la musique d'église. Un petit nombre de compositions, désignées par le titre *sine nomine*, apparaît dans l'immense quantité d'ouvrages qui nous restent des musiciens des XVe et XVIe siècles ; mais les thèmes de ces compositions sont si peu caractérisés, qu'il est facile de voir que leurs auteurs n'attachaient que peu de prix à cette partie de l'art.

A l'égard de l'harmonie, la tonalité du plain-chant, qui était celle de toute musique profane ou sacrée, ne lui offrait point de source d'autres variétés que celles que j'ai indiquées précédemment : de là vient que depuis Ockeghem jusqu'à la mort de Palestrina, c'est-à-dire dans un espace de cent quarante ans, les combinaisons d'accords restèrent à peu près les mêmes. L'illustre compositeur de Palestrina lui-même ne se fit remarquer dans cette partie importante de l'art que par la perfection qu'il porta dans les mouvements des voix, et par l'admirable sentiment de tonalité qui brille dans ses successions harmoniques.

La théorie de l'harmonie cessa de devancer la pratique dès l'époque où vient Guillaume Dufay. Dans la seconde moitié du XVe siècle, deux hommes d'une haute intelligence et d'un profond savoir vinrent pourtant rendre d'éminents services à la science, et constatèrent par leurs ouvrages la situation où elle était alors. Le premier de ces savants musiciens fut Jean Tinctor, ou plutôt Tinctoris, prêtre belge qui fut maître de chapelle de Ferdinand d'Aragon, roi de Sicile et de Naples, antérieurement à 1475, et qui a dédié ses livres à ce prince. Toute la science musicale de cette époque est renfermée dans ces ouvrages. L'art du contre-point, c'est-à-dire l'art d'écrire, est surtout fort bien ex-

---

du second livre de son Traité du contre-point. Guerson en parle aussi en détail dans son Traité intitulé : *Utilissime musicales regule cunctis summapere necessarie plani cantus, simplicis contrapuncti, rerum factarum*, etc. Enfin on trouve quelque chose concernant cette composition, mais seulement à l'égard des figures de notes qu'on y employait dans les *Rudiments de musique pratique, réduits en deux briefs Traitez*, par Maximilien Guillaud. (Paris, Nicolas Du Chemin, 1554, in-4°, obl.)

(1) La traduction exacte devrait être une tierce plus haut, avec trois bémols à la clef; j'ai préféré cette transposition, pour ne point employer les clefs de *fa* sur la troisième ligne, et d'*ut* sur la seconde, peu familières aux musiciens.

posé par Tinctoris dans des règles concernant la succession des intervalles, dont le seul défaut est d'être trop multipliées ; mais il n'y faut pas chercher de considérations d'accord pris isolément, ni rien qui ressemble à un système de classification de ces accords. Les vues des musiciens ne s'étaient point tournées vers de semblables considérations, et l'on ne comprenait point encore la nécessité des classifications systématiques.

Gafori, dont les travaux sont postérieurs de quelques années à ceux de Tinctoris, est peut-être inférieur à celui-ci sous le rapport de la lucidité des aperçus ; cependant il a joui d'une plus grande renommée, parce que ses ouvrages ont été imprimés, et qu'il en a été fait plusieurs éditions, tandis que ceux de Tinctoris sont restés en manuscrit, et que les copies en sont fort rares. Gafori a donné aussi les règles de l'art d'écrire l'harmonie dans son *Traité de la musique pratique;* mais on ne trouve dans cet ouvrage, comme dans ceux de Tinctoris, que des notions d'intervalles et non d'accords de trois ou de quatre sons.

En vain espérerait-on de trouver la science plus avancée sous ces rapports dans les écrivains du XVIe siècle ; Zarlino lui-même, ce grand musicien, dont les ouvrages doivent être considérés comme le code de l'art de ce temps, ne nous offre rien qui puisse donner l'idée d'une science synoptique des accords. Cependant c'est dans ces mêmes ouvrages que nous trouvons les premières notions du contre-point double, c'est-à-dire de l'harmonie établie d'après la considération des intervalles ; considération qui fut un trait de lumière pour Rameau, cent soixante ans après, et qui le conduisit à la découverte d'une des bases de la science de l'harmonie. Zarlino a traité de ces contre-points dans le LVIe chapitre du troisième livre de ses *Institutions harmoniques*, dont la première édition parut en 1562. Il est remarquable que le renversement à l'octave, dont les conséquences sont toutes conformes à la tonalité, ne s'est pas présenté le premier à l'esprit des musiciens, et que les contre-points doubles à la dixième et à la douzième, bien moins naturels, sont ceux dont parle Zarlino. Il est aussi digne de remarque que les exemples de ces compositions conditionnelles, fournis par le célèbre écrivain, sont les seuls qu'on connaît de cette époque, et qu'on n'en trouve pas un seul dans tout ce qui nous est parvenu des maîtres de l'école romaine, antérieurement à la fin du XVIe siècle.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

MATINÉE DE M. ALEXANDRE BATTA.

On rend si souvent un compte détaillé de concerts à cavatines et à fantaisies, que le public nous saura gré sans doute de consacrer quelques lignes à une de ces réunions vraiment musicales, où les auditeurs et les artistes n'ont qu'une seule pensée, l'art, l'art sérieux, élevé, noble ; nous voulons parler des matinées de M. Alexandre Batta. Ce qui en fait les frais, ce sont les trios et les derniers quatuors de Beethoven, c'est-à-dire les œuvres les plus profondes de ce grand penseur musical. Le génie de Beethoven devint plus austère avec l'âge : la surdité, la tristesse amère, la perpétuelle étude de Haendel dont il faisait sa seule lecture, avaient assombri cette imagination si passionnée, et jeté dans ses dernières œuvres je ne sais quoi de sauvage et d'âpre qui sent la mort et la désolation ; aussi quelques artistes ne pouvant sonder ces abîmes de génie, ont prétendu que Beethoven était devenu fou quand il les composa. De telles productions ne peuvent être exécutées à première vue par les artistes même les plus éminents, ni senties à une première audition par les admirateurs les plus intelligents ; il faut des études longues, consciencieuses pour comprendre et faire comprendre ces mâles beautés cachées souvent sous une enveloppe bizarre. Telle est la noble tâche qu'a entreprise M. Batta ; nous ne saurions accorder trop d'éloges à cette tentative. Quand on est porté par la vogue comme M. Batta, qu'on n'a qu'à se présenter pour être applaudi, et qu'on peut se composer tout un hiver de succès avec deux ou trois solos, c'est une rare et louable ambition de se consacrer à l'interprétation des maîtres ; la musique ainsi comprise devient le plus utile des arts, car aucun n'élève plus l'âme, et ne le dispose mieux aux grandes choses. Du reste, M. Batta trouve sa récompense dans son succès ; car jamais, dans aucune de ses charmantes élégies, il n'a été plus émouvant que dans la sonate en *la* ou dans le trio en *mi* Il est secondé par M. Seghers, violoniste vigoureux et sévère, qui, lui aussi, a la religion de l'art ; la partie de piano, si importante dans les trios de Beethoven, est remplie par M. Laurent Batta ; un seul mot fait son éloge : il est de la famille.

E. L.

Revue critique.

Collection des Mélodies de GIACOMO MEYERBEER, *illustrée par* DEVÉRIA.

A peine venons-nous de signaler aux amateurs du *Lied* allemand la première partie des mélodies de Proch, ce successeur, ce continuateur de Schubert, que voici venir dans le monde musical, et comme une bonne fortune pour les amateurs de musique intime, de musique profondément sentie, dix mélodies de Meyerbeer qui sont aussi éditées avec un luxe des plus brillants. Si Proch nous continue Schubert, M. Meyerbeer nous rend Weber dont il fut l'ami, le frère, le compagnon d'armes en critique, en musique, et dont il vient d'évoquer le génie éteint et disparu de ce monde pour l'associer au sien dans un opéra inachevé qu'a laissé l'illustre auteur du *Freyschütz*, esquisse vague, imparfaite, qui va prendre vie et corps sous la plume qui nous a donné *Robert-le-Diable* et *les Huguenots*. Et comme pour se distraire de ses importants travaux scéniques, voici des mélodies charmantes dans lesquelles M. Meyerbeer a jeté comme à plaisir le trop plein de son imagination, et où l'on retrouve à chaque instant ce faire élégant, distingué, ces mélodies profondément senties unies à une harmonie riche, neuve et dramatique.

Sous le titre de FANTAISIE que le lithographe a poétiquement représentée sous la figure d'une jolie femme vêtue d'un costume presque italien et de fantaisie, M. Meyerbeer a dessiné un chant et un accompagnement exquis, délicieux de fraîcheur et de goût. C'est un air d'opéra qui rappelle, pour la forme, la facture, celui si suave qu'écrivit Cherubini dans *Anacréon : Jeunes filles aux regards doux*, etc. Ici c'est une jeune femme qui, au moment de voir celui qu'elle aime, s'enivre des parfums du soir et de toutes les fleurs, s'identifie aux joies secrètes, frémissantes et mystiques de la nature. Toutes ces notes sont perles de rosée ou diamants formant une riche broderie ; et puis voilà que, sous ce titre pittoresque de SEUL, le compositeur nous a tracé une de ces sombres élégies comme Lamartine en a tracé une, *le Désespoir*, au beau temps de ses nobles et indépendantes créations poétiques. Oui, c'est bien là l'homme blessé profondément au cœur, ce baron de Meinau de Kotzebue qui fit jadis répandre tant de larmes en France sur nos théâtres : c'est bien le misanthrope en qui se montrent des lueurs de sensibilité vives et communicatives. Quel contraste que SEUL avec FANTAISIE ! Quel jeu et quelle va-

riété, et quelle puissance d'imagination dans le compositeur !

La Marguerite du poète est un caprice tout léger, tout naïf, mais sans trop d'importance. Suleïka est une ballade de Goëthe, avec paroles allemandes et françaises, tout empreinte d'une volupté orientale dont l'auteur de la musique s'est inspiré on ne peut mieux. Le Jardin du coeur a donné à M. Devéria l'occasion de nous faire une fleur de lithographie, fraîche et séduisante comme il sait les faire. Rien de plus gracieux n'est tombé de son crayon exercé que cette figure de jeune fille. Le badinage musical qui la lui a inspiré est aussi frais, aussi élégant, ce qui n'est pas peu dire, que le dessin de M. Devéria. *L'andantino quasi allegretto* à 3/8 en *sol* mineur qui suit sous le titre : Guide au bord ta nacelle, n'est ni moins léger, ni moins gracieux. C'est l'élégance française unie à l'originalité allemande : aussi comme cela va se chanter dans les salons ! Le Scirocco est quelque chose de plus original encore ; c'est le vent brûlant du midi soufflant l'amour et le sommeil à une jeune fille. Mélodie et accompagnement sont imitatifs d'une façon delicieuse ; et, ici encore, le lithographe s'est presque fait rival du compositeur par le charme, la volupté répandus dans l'attitude, les yeux et tous les traits de la jeune fille pleine de poésie qu'il a créée.

Encore une mélodie pleine d'une originalité naïve sous le titre de Chant des moissonneurs vendéens. C'est encore de cette musique imitative qui vous porte aux champs et vous berce du ramage des oiseaux, de ce joli petit ramage de l'alouette ; tout cela touché dans l'accompagnement d'une grâce infinie, d'une délicatesse exquise et d'une vérité parfaite.

La chanson de mai se distingue par les mêmes qualités. Toutefois, il y a dans ce morceau, de quelque étendue d'ailleurs, plus d'esprit que de grâce, plus d'élégance que de naïveté, plus de savoir que d'inspiration. C'est la simplicité champêtre du dix-huitième siècle ; c'est une bergerie poudrée de Watteau. Tout cela est semé de paillettes harmoniques et de rubans à couleurs chatoyantes comme en portaient les bergers de madame Deshoulières ou de M. le chevalier de Florian. J'avoue que j'aime mieux l'élégie intitulée : Ma première amie. C'est là une pensée échappée du cœur ; le dire simple et vrai d'une impression profonde. Ici les paroles sont naturelles, sans aucune ambition poétique ; et, sur cette pensée simple et naturelle, le compositeur en a placé trois non moins vraies, non moins touchantes. Le sujet mélodique qui est d'abord en *sol* mineur à 6/8, large, pur, splendide d'expression et d'âme, et deux sujets harmoniques, dessins obstinés qui expriment on ne peut mieux l'agitation et la douleur ; et puis cette tierce de Picardie, comme nous dirons nous autres musiciens, qui termine cette ravissante romance d'une manière étrange, de cette façon originale enfin qui ne se révèle qu'aux hommes créateurs dans les arts.

C'est quelque chose en effet de singulier et cependant de caractéristique que cette double qualité de M. Meyerbeer qui le rend propre aux grandes comme aux petites choses en musique. Si l'on considérait le soin presque minutieux apporté dans les légères compositions qui lui échappent, les petits artifices d'harmonie qu'il déploie, les nuances infinies qu'il marque aussi scrupuleusement dans un simple *Lied* que dans une vaste partition, on ne concevrait point que ce soit le même homme qui a jeté en bronze le quatrième acte des *Huguenots* et tant d'autres inspirations gigantesques, si l'on ne se rappelait point cette maxime aussi singulière que vraie d'un homme supérieur : Le génie c'est la patience.

Henri Blanchard.

Correspondance particulière.

Milan, 16 février 1840.

Lorsque la *Lucrèce Borgia* de Donizetti fit sa première apparition au théâtre de la Scala, le souvenir d'*Anna Bolena* valut à l'auteur un succès d'estime, mais auquel l'enthousiasme n'eut guère de part. Et voici qu'à présent cet opéra, chanté par mesdemoiselles Frezzolini et Mazzarelli, le ténor Moziani, Marini la basse-taille, et deux ou trois artistes médiocres, excite des transports d'admiration, et la salle est comble tous les soirs. Tous les journaux débordent d'éloges emphatiques, et les acteurs à chaque représentation sont l'objet des ovations les plus complaisantes. Enfin, ce sera l'ancre de salut de notre direction assaillie par tant de tempêtes récentes. Faudra-t-il en conclure que le même public qui, la première fois, avait jugé cette musique si mesquine, ne la trouve pas aujourd'hui moins ravissante ? Je ne le pense pas ; car le dénigrement primitif eût été tout aussi peu rationnel que cette admiration subite dont nous sommes témoins. Est-ce la supériorité des chanteurs auxquels a été confiée en dernier lieu l'exécution ? Il y a dans cette opinion du vrai et du faux ; mais c'est aussi, à mon sens, une de ces anomalies inexplicables qui dépendent de circonstances étrangères et contradictoires, ou peut-être le succès imprévu n'est-il que le résultat de ces étranges combinaisons de teintes et d'effets de perspective qui trompent l'œil et donnent à un même objet, en raison d'un point de vue différent, un aspect plus ou moins favorable.

Quoi qu'il en soit, je vous dirai que mademoiselle Frezzolini a déployé dans cet opéra des ressources que nous étions loin de lui supposer. Ses intonations sont d'une justesse parfaite, ses modulations empreintes de grâce ou d'énergie suivant le besoin des situations, et si elle pouvait acquérir l'art de reprendre haleine à propos, si elle se pénétrait du caractère et de la dignité de son rôle, il est certain qu'elle deviendrait un précieux ornement de la scène italienne. On assure que c'est l'opinion exprimée en sa faveur par madame Pasta. Un tel horoscope de la part d'une telle célébrité musicale est, pour mademoiselle Frezzolini, la plus belle garantie de ses futurs succès.

Mademoiselle Mazzarolli avait à lutter contre les brillants souvenirs laissés par la Brambilla dans le rôle d'Orsini, et surtout dans les couplets si connus du repas. Il n'est donc pas étonnant qu'avec l'infériorité de ses moyens elle soit restée bien au-dessous de son illustre devancière. Elle a chanté ses couplets avec une intention prétentieuse et une foule de petites minauderies qui auraient certes provoqué la pitié de la Brambilla, elle qui, tout en conservant la dignité de son sexe, réprésentait si bien un véritable Orsini ou un élégant roué de la cour du régent.

Le ténor Moriani a fait valoir toute l'étendue de sa belle voix, mais il n'a pas encore triomphé de ses affectations de prononciation. Il recueille pourtant force bravos ; car il est difficile de déplaire avec d'aussi riches moyens. Cet acteur semble avoir accaparé à la Scala le monopole des morts violentes par le fer ou par le poison, et il faut avouer, du reste, qu'il sait mourir avec une grande vraisemblance.

J'ai déjà plus d'une fois loué sincèrement et comme elle le mérite, la voix de Marini, toujours juste, agréable et sonore. Il s'est fait remarquer en outre dans plusieurs rôles par sa méthode de vocalisation. Dans *Lucrèce Borgia* il a su faire aussi la part de l'acteur, en imprimant au rôle du duc le cachet original de l'œuvre de Victor Hugo. Je ne doute pas que ce jeune acteur, s'il se perfectionnait quelque temps à l'école du théâtre parisien, ne pût fournir dans son emploi une carrière aussi brillante que fructueuse.

Milan, 22 février 1840.

Le jeune compositeur Mazzucato, sorti de notre Conservatoire, et qui s'est fait connaître dans le monde théâtral par son opéra d'*Esméralda*, joué d'abord avec un grand succès par madame Taccani à Mantoue, puis à Milan, au théâtre *Carcano*, vient d'être admis à faire à la Scala une nouvelle épreuve de son talent.

Attendu que tout artiste ou auteur dramatique doit toujours être plus ou moins en butte aux traits de la critique du journalisme, usons d'abord de notre droit pour reprocher à M. Mazzucato d'avoir, en se décidant pour un sujet déjà connu, fait un si mauvais choix; car *les Corsaires* sont un opéra des plus dépourvu de situations dramatiques, plein de récitatifs inutiles et de confusion dans les détails. On ne comprend pas, en un mot, qu'un compositeur ait pu se laisser séduire par un semblable libretto. D'ailleurs, c'était une raison de craindre les réminiscences auxquelles sont si enclins la plupart de nos débutants. Cependant il m'a semblé que le nouvel opéra était du moins exempt de ce défaut. Bien que le style et les motifs n'aient rien de bien caractéristique ni de saisissant, la facture est pourtant assez originale et révèle un talent vivace, mais par malheur trop imbu de ces prétentions maniérées qui corrompent la vraie beauté de l'art du chant. J'ai été peu séduit surtout par la répétition continuelle de fragments d'air sans liaison ni couleur, et de l'instrumentation surabondante qui souvent même étouffe complétement la voix des chanteurs. Le public, du reste, a fort judicieusement signalé les parties défectueuses, de même qu'il a su rendre justice aux morceaux vraiment remarquables. Il y a donc dans ce nouvel opéra à louer et à blâmer; en somme, plus de mauvais que de bon, comme dans presque tous les ouvrages des jeunes musiciens admis aujourd'hui à faire leurs preuves sur une scène dont jadis l'accès n'était ouvert qu'aux vétérans.

L'ouverture, qui réunit les principaux motifs de la pièce, est d'une bonne facture, et a besoin, aussi bien que l'introduction, d'être entendue plusieurs fois. Quelques personnes ont voulu y reconnaître le genre classique de l'ancienne école allemande; nous l'avons trouvée écrite plutôt dans le style romantique, qui toutefois a bien son mérite quand il ne provoque pas l'ennui. La cavatine chantée par mademoiselle Mazzarelli se distingue par une large mélodie; l'air de Salvatori, la basse-taille, a aussi une *cabaletta* pleine de fraîcheur et de vivacité. Les parties du ténor Lonati et de l'autre basse-taille Frezzolini sont passées inaperçues. Quant à madame Thérèse Brambilla, c'est une artiste consommée qui sera toujours le plus ferme appui d'un opéra, quel que soit son succès plus ou moins contesté.

Je dois citer deux chœurs qui ont été fort goûtés et qui le méritent en effet. Vers la moitié du second acte, le public a donné des signes d'impatience et de désapprobation, soit qu'il fût fatigué de la longueur des récitatifs, soit qu'excédé de la monotonie étourdissante d'un morceau d'ensemble qu'il faut qualifier franchement d'assommant, il ait voulu protester d'avance contre le finale suivant, bien supérieur pourtant à celui du premier acte. La *Polonaise*, à deux voix, chantée par mesdames Brambilla et Mazzarelli, méritait assurément une meilleure chance.

On monte une nouvelle partition de M. Coccia, l'auteur de *Clotilde* et de *Catherine de Guise*.

P.

Nouvelles.

*** Le second début de mademoiselle Dobré s'est fait lundi dernier dans le rôle d'Isabelle de *Robert-le Diable*, et le résultat général n'a rien eu que de très satisfaisant. Sauf quelques passages dans lesquels on aurait désiré plus de force et de fermeté, la débutante a prouvé qu'elle avait autant d'expression que de goût. Dans l'air de *Grâce*, au quatrième acte, elle a mérité des bravos unanimes. Mario l'a secondée avec un rare bonheur et une voix superbe. Madame Dorus-Gras, dans le rôle d'Alice, a enlevé tous les suffrages.

*** La grande représentation que l'Opéra prépare pour le bénéfice de mademoiselle Falcon est toujours fixée au mardi 10 mars, et rien n'est changé à la composition du spectacle. La bénéficiaire reparaîtra dans les deux rôles qui ont porté si haut sa réputation de cantatrice dramatique, celui de Rachel dans les deux premiers actes de *la Juive*, et celui de Valentine dans le quatrième acte des *Huguenots*. Elle retrouvera l'appui de Duprez dans ces deux ouvrages; madame Dorus-Gras, Dérivis, Massol, Alexis Dupont et les autres principaux artistes la seconderont aussi de leur talent. C'est mademoiselle Lucile Grahn qui remplacera mademoiselle Fanny Elssler dans le second acte de *la Gipsy*, et ce début ajoutera un nouvel attrait à une solennité dont la seule annonce a suffi pour exciter puissamment la curiosité publique. Il est bon de dire que mademoiselle Lucile Grahn va faire un tour de force en remplaçant presqu'à l'improviste mademoiselle Fanny Elsler dans cette représentation en jouant le second acte du ballet de la *Gipsy*. Ce sera un début dont l'attrait ne nuira pas à toutes les autres séductions de cette représentation vraiment extraordinaire.

*** Il est fortement question de l'engagement de mademoiselle Pauline Garcia à l'Opéra; rien n'est fait jusqu'à ce moment, mais nous désirons vivement la réalisation de ce projet. Le public, le théâtre et l'admirable sœur de la Malibran y gagneraient.

*** Aujourd'hui dimanche 8, par extraordinaire et pour la dernière fois, *Tancredi*, par mesdames Persiani, Pauline Garcia, Amigo et Rubini, Campagnoli et Magliano.

*** On assure que les directeurs du théâtre de l'Opéra-Comique sont sur le point de céder la salle Favart à un riche banquier marquis qui y ferait revenir la troupe italienne la saison prochaine. Le privilége de ce théâtre aurait été promis par la division des beaux-arts à titre de traité de paix entre un journaliste et le chef de cette division, qui s'est ému d'une peinture trop vive de ses facultés administratives. Par suite de cette transaction, MM. Crosnier et Gerfbeer transporteraient notre pauvre Opéra Comique au théâtre de l'Odéon; on dit même qu'une ligne d'omnibus serait concédée à MM. les directeurs de l'Opéra-Comique pour transporter gratis les spectateurs qui seront curieux d'entendre la troupe lyrique comme les habiles entrepreneurs du théâtre de la Bourse sont en train de la composer. Il y a de vrais dilettanti qui trouveraient que le voyage leur coûterait encore trop cher.

*** L'engagement de madame Damoreau à l'Opéra-Comique n'est toujours pas renouvelé. On lui a offert de jouer *à la représentation*, moyennant *un cachet*; mais elle a refusé, ne voulant plus avoir à traiter avec les directeurs actuels de l'Opéra-Comique, dont elle se plaint beaucoup.

*** On annonce la mort d'un jeune littérateur, M. Edmond Burat de Gurgy, qui s'était fait connaître par quelques succès au théâtre, et qui avait même acquis un moment de célébrité par sa discussion avec M. Duponchel, pour ses entrées sur le théâtre, lors de l'apparition du ballet du *Diable boiteux*, dont il avait esquissé le programme. Il vient d'être enlevé après une courte maladie, et nous le regrettons d'autant plus vivement qu'il avait fourni à un de nos collaborateurs, M. Elwart, l'occasion d'écrire son premier ouvrage représenté récemment sur le théâtre de Rouen.

*** M. Vedel a remis sa démission de la direction du Théâtre-Français entre les mains de M. le ministre de l'intérieur, qui l'a acceptée, tout en rendant justice à son dévouement et à son zèle dans l'exercice de ces difficiles fonctions. Jusqu'à ce qu'on ait arrêté les nouvelles mesures dont cette institution doit être l'objet, les dispositions du décret du 15 octobre 1812 sont remises en vigueur, et M. le commissaire royal a reçu l'ordre de tenir la main à leur pleine exécution.

*** Un soir, au foyer des Bouffes, Rossini fit avec un petit prince italien un pari dont l'enjeu devait être une dinde truffée. Rossini gagna, et comme il n'y avait rien au monde qu'il oubliât

moins qu'une dinde truffée, il attendait avec l'impatience la plus vive que le prince indiquât le jour qu'il aurait choisi pour s'exécuter. Cet heureux moment n'arrivant pas, le maestro porta une botte au perdant, qui, peu pressé de payer et pris au dépourvu, ne put que balbutier que, connaissant le goût exquis de son convive, il s'était renseigné et avait appris que la truffe n'avait point encore acquis tout le degré de maturité et tout le parfum désirables. — Mio caro, lui répondit Rossini, prenez garde, ce sont les dindons qui font courir ce bruit-là. Le coup porta, et la dinde était à la broche le lendemain.

*** Dans les deux grandes solennités qui ont eu lieu au théâtre de la cour de Weymar, le 3 et le 17 février, pour célébrer les anniversaires de la naissance du souverain et de son auguste épouse, c'est la scène française qui a eu les principaux honneurs. A l'occasion du premier des anniversaires, on y a donné le *Lac des Fées*, de M. Auber, et à l'occasion du second, le *Brasseur de Preston*, de M. Adam.

*** Une scène des plus tragiques s'est passée, il y a peu de temps, au théâtre de Lucques, devant le public, pendant la représentation de la *Lucia di Lammermoor*. Il existait une rivalité des plus vive entre deux artistes; cette rivalité avait même été l'occasion d'un duel auquel on avait mis fin avec beaucoup de peine. Au second acte de l'opéra, la marche de l'action amena un duel simulé entre les deux acteurs. Ils mettent l'épée à la main, ferraillent pendant quelques instants, et bientôt le souvenir de leur ancienne querelle se ranimant et leur faisant oublier leur situation présente, de fictif qu'il était, le combat devint sérieux, sans que les spectateurs pussent s'en douter d'abord. Les coups se succédaient avec la plus grande rapidité, avec applaudissements du parterre, que la vivacité de la lutte intéressait. Tout-à-coup Edgard Rawenswood pousse un cri terrible, non un *ut* de poitrine, mais un cri de mort! Il était traversé de part en part d'un coup d'épée, qui l'étendait mort sur le théâtre. Le meurtrier a été arrêté; on ne sait pas s'il sera jugé. En attendant, point d'opéra à Lucques. Toute la troupe s'est divisée le lendemain même de l'événement, ne voulant pas remonter sur une scène ensanglantée.

— *Le Mémorial de Rouen* donne les nouvelles suivantes relatives au Conservatoire de musique de Paris : Le ministre de l'intérieur, jaloux de donner à cet utile établissement une impulsion digne de l'importance de l'art actuel, se propose d'y introduire avant peu d'excellentes améliorations sous le rapport de l'enseignement musical. On dit aussi que d'honorables retraites doivent être offertes à d'anciens et célèbres professeurs pour lesquels l'heure du repos a sonné. Une révision du personnel enseignant doit être ordonnée; et les élèves de composition que l'État envoie à Rome, au prix de tant de sacrifices, trouveront enfin dans l'école qui les a formés une active et incessante protection contre les mauvais vouloirs des directeurs lyriques, que la capitale ne subventionne pourtant si grassement qu'à la condition expresse qu'ils tendront une main bienveillante aux jeunes émules d'Hérold et d'Halévy, tous deux, vous le savez, anciens pensionnaires à notre Académie royale de France à Rome. Le brillant succès obtenu à Rouen par deux auteurs parisiens, dont l'un, M. Elwart, est professeur au Conservatoire en même temps que lauréat, n'aura pas été étranger à cette recrudescence de protection administrative. Le ministre, en homme habile autant que juste, aura senti enfin qu'un pensionnaire du roi doit à la capitale les prémices de son talent, et que ce serait consacrer un grave abus que de souffrir plus long-temps la non-exécution ou l'exécution partielle d'une des clauses du privilége de l'Opéra-Comique, clause qui impose au directeur de cette scène royale l'obligation expresse de monter, chaque année, un ouvrage dû à la plume du dernier pensionnaire de Rome revenu en France. Chacun se demandait, en apprenant la réussite des *Catalans* à Rouen, pourquoi un nouveau théâtre de l'Opéra-Comique s'élèverait comme par enchantement sur les ruines encore fumantes de la salle Favart, puisque l'un de nos grands prix, le plus studieux, était obligé d'exiler de la capitale son premier œuvre, pour aller l'offrir à des directeurs plus amis et plus jaloux de la gloire des jeunes compositeurs français.

*** Mademoiselle Meerti, jeune et fort jolie cantatrice anglaise, dont la belle voix a été appréciée par M. Mendelsohn, a été appelée par lui à Leipzig pour chanter dans les concerts de la Société de cette ville. Elle y a obtenu les succès les plus brillants, ainsi qu'à Dresde, Weimar et Prague, où elle s'est fait entendre à l'exécution de son engagement. Cette jeune cantatrice est attendue à Paris dans le courant du mois d'avril.

*** Les artistes qui sont dans l'intention de concourir pour les grands prix de musique à l'école du palais des Beaux-Arts, peuvent dès aujourd'hui, jusqu'au 28 de ce mois, se faire inscrire au bureau de cette école. Conformément aux règlements des grands prix, les concurrents ne pourront se faire inscrire que munis de leur acte de naissance et d'un billet de présentation délivré par un professeur, constatant qu'ils sont en état de concourir.

*** On nous communique la lettre suivante : « On vous a induit en erreur quand on vous a donné comme l'expression de l'opinion publique bordelaise sur mademoiselle Caremoli le jugement d'un journaliste isolé. Mademoiselle Caremoli a réussi autant qu'elle pouvait l'espérer avec une voix dont l'étendue dépasse deux octaves et demie, une jolie figure, une méthode de bonne école et beaucoup de hardiesse. Toutes les cordes de sa voix n'ont peut-être pas encore acquis l'égalité désirable, mais on ne sache pas que cette jeune cantatrice ait tout d'un coup renoncé à travailler, et tout fait espérer, au contraire, qu'elle prendra rang parmi les virtuoses renommés. »

*** On doit reprendre lundi prochain, au concert Valentino, la première symphonie de M. Turcas, qui fut reçue, l'année dernière, avec une faveur marquée par le public. Cette symphonie est maintenant exécutée dans plusieurs de nos principales villes de province. Le concert Valentino doit mettre à l'étude plus tard, la deuxième symphonie du même auteur.

*** Le ministre de l'intérieur a commandé à M. Auvray le buste en marbre de M. Lesueur pour l'Institut.

*** M. Artôt donnera mardi 18 mars, à 8 heures, dans les salons de MM. Ig. Pleyel et Cie, un concert dans lequel on entendra MM. Géraldy, Vogt, Franchomme, Osborne, Artôt, mesdames Albertazzi et de R... Nous publierons le programme.

*** Le concert que nous avons annoncé dans notre dernier numéro pour le 9 mars, salons de M. Dupont, est donné par M. Adrien Garreau, et non Guerreau, comme nous l'avons dit par erreur. M. Garreau est un de nos bons violoncellistes de Paris, dont nous avons souvent applaudi le talent.

*** M. Victor Delacour donnera dimanche, 15 mars, à une heure de l'après-midi, dans les salons de M. Petzold, 1, rue Grange-Batelière, une matinée musicale consacrée à faire entendre plusieurs de ses compositions, entre autres un sextuor pour piano et instruments à cordes, une scène dramatique pour voix de femme, une mélodie pour voix de basse, et quelques autres morceaux de chant et de piano. L'exécution du programme est confiée à des artistes fort distingués. M. Gouffé jouera sur la contrebasse à 4 cordes un fragment d'un duo pour cet instrument et piano.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*, 26 *février*. — Grand-Théâtre. — J'ai dû attendre la deuxième représentation de *Guido*, pour vous écrire. La première se ressentait trop de la fatigue des nombreuses répétitions générales, et de l'émotion que la responsabilité d'une œuvre si capitale entraîne avec elle. Raguenot, après quelques jours de maladie, nous est revenu avec une puissance de moyens extraordinaire. Il a obtenu, dans le rôle de Guido, un succès bien légitime. Madame Pouilley a été ce qu'elle est partout, chanteuse très habile. En somme, l'opéra a été fort bien rendu, et sera très fructueux pour l'administration. — La troisième représentation ne l'a cédé en rien à la deuxième, et nous a confirmé dans l'opinion que nous venons d'émettre sur tous. Les bals masqués attirent la foule, et nous avons vu avec plaisir qu'ils sont mieux composés que les années précédentes. *Robert* a été fort bien joué dimanche, et hier *la Juive* avait rempli la salle; la voix de madame Pouilley nous a paru plus belle que jamais.

*** *Marseille*. — (Extrait d'une lettre particulière.) — L'opéra de *Guido* prend à Marseille la même allure de succès populaire que *la Juive*. Vous savez que les œuvres d'Halevy sont ici en insigne faveur. *Guido* est très convenablement joué et chanté. Les décors sont fort beaux. — Il s'est passé ici en votre absence une incroyable affaire. M. Bouchet, l'auteur de cette fameuse *Circé* que n'ont pas oublié les lecteurs de la *Gazette musicale*, a parié sérieusement avec M. Mottet, que sa musique du *Siége de Corinthe* était supérieure à la musique de Rossini dans le même opéra. Le pari était de 50 francs. On a nommé quatre arbitres jurés. Bouchet a choisi pour ses experts, B., docteur en médecine, et D. Les jurés de M. Bouchet ont accepté gravement le pari, et ont motivé par écrit leur jugement. M. le docteur B. a pulvérisé Rossini comme un de ses malades. Il a frémi d'indignation en découvrant dans *le*

Siége de Corinthe de Rossini, deux quintes de suite, et à cause de ces quintes, Bouchet a été proclamé vainqueur. Les deux jurés de M. Moitret se sont récusés. Une dispute éternelle s'en est suivie; elle dure encore et durera jusqu'à la fin du monde des Bouchet. Rossini est perdu. M. Bouchet a dit hier, devant trente personnes, que lui, Bouchet, était un Meyerbeer inconnu, et que tous ses ennemis étaient des *ponars*.

*** *Valence.* — Un jeune compositeur italien, M. Manzocchi, s'est essayé à composer un opéra sur le sujet d'*Ettore Fieramosca*. Les Espagnols de Valence lui en ont su bon gré et ont applaudi à cette tentative qui méritait, dit-on, une pareille récompense.

*** *Perpignan.* — Les habitants de cette ville ont été si satisfaits des *Huguenots*, tels qu'on a pu les leur donner jadis, qu'on vient d'y reprendre cet opéra avec un égal succès.

*** *Toulouse.* — Une exposition des produits de l'industrie devant s'ouvrir le 1er juin prochain ici, la municipalité donnera à cette occasion une grande fête musicale où l'on exécutera, entre autres morceaux, une cantate composée pour la circonstance. Cette cantate a pour sujet l'exposition et les progrès de l'industrie à Toulouse. Un prix sera donné à la meilleure composition musicale écrite sur ce sujet dont les paroles sont données par la mairie. Un concours est ouvert à cet effet. Les compositeurs qui désireraient concourir sont invités à envoyer leur travail à la mairie avant le 1er mai 1840.

*** *Rouen.* — Madame Nathan-Treillet donne en ce moment sur notre théâtre des représentations qui font époque ici. La salle est comble à chaque soirée. La jeune cantatrice a chanté *la Juive, Robert-le-Diable* et *Guillaume Tell*, et partout son triomphe a été complet. Le Havre attend madame Nathan-Treillet avec impatience.

*** *Reims.* — Nous sommes à la dixième représentation de madame Colon-Leplus, et toujours même affluence de spectateurs. A la représentation du *Domino noir*, que madame Leplus jouait pour la première fois, plus de quatre cents personnes n'ont pu trouver place dans la salle et ont été obligées de se retirer. Trois fois elle a paru dans *la Reine d'un jour*, et trois fois la salle s'est trouvée trop petite pour contenir la foule avide d'applaudir ce charmant talent. Il est vrai que de long-temps nous ne verrons une aussi gracieuse Francine Camuzat. Les bravos de la foule ont dû prouver à madame Leplus que jamais on ne se lasserait d'entendre chanter l'air du *bengali* du *Planteur*, ainsi que l'air du troisième acte du *Domino noir*. Contre l'habitude, les représentations, commencées à six heures et demie, ne se terminent qu'à minuit; le Rémois s'inquiète fort peu d'être *désheuré*, lui si tranquille, si réglé, aimant à faire le lendemain ce qu'il a fait la veille, et se souciant très peu d'être jeté violemment hors de ses habitudes. Il a dépouillé le vieil homme, et se montre maintenant fanatique de l'opéra-comique ainsi chanté.

*** *Amiens.* — *La Juive.* — L'affiche qui annonçait que l'administration n'avait reculé devant aucuns frais pour monter dignement cet ouvrage n'était pas une réclame allumatoire, un de ces puffs dramatiques si communs aujourd'hui : la direction et les artistes ont obtenu un légitime succès. Guyot, dans le rôle d'Eléazar, s'est montré habile chanteur; Prilleux (le cardinal) a parfaitement saisi son rôle; Bourdais (Léopold) a chanté avec goût et chaleur; Pauly (Ruggiero) nous a donné des notes claires et sonores; madame Gallaut Noisenil a soulevé des applaudissements frénétiques dans le rôle de Rachel. Nos prévisions n'ont point été trompées, le succès a dépassé nos espérances, et M. Potel, qu'on ne peut trop louer de nous avoir donné madame Callaut, trouvera une mine d'or dans cet opéra, car il n'a pas lésiné pour les décorations et les costumes : les troupes de la garnison qui figuraient dans le cortége, n'ont point paru, comme dans *les Huguenots*, avec le pantalon rouge. Nous devons des remerciements à MM. Roussel et Mériel fils, chefs d'orchestre, qui ont dirigé les longues et pénibles répétitions de *la Juive*. Les chœurs ont chanté avec un ensemble auquel nous n'étions pas accoutumés.

*** *Meaux.* — Les amateurs de cette ville, réunis sous la direction de M. F. Laudan, homme désintéressé et vraiment artiste, ont formé au commencement de la saison une société de concerts. Plusieurs séances ont eu lieu, et l'on a été étonné de l'habileté avec laquelle plusieurs ouvertures d'Auber et d'Halevy ont été rendues, ce qui peut être dû au chef d'orchestre, M. Jentil, homme de beaucoup de talent. Pour rendre justice à tout le monde, il faut dire aussi que les amateurs sont puissamment secondés par les musiciens du régiment de hussards, sous la conduite de leur habile chef M. Biot. Il serait à désirer qu'une entreprise aussi honorable fût secondée par l'administration municipale de la ville; malheureusement, elle n'a rien fait jusqu'à ce jour que prêter gratuitement une des salles de l'Hôtel-de-Ville.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Milan.* — M. Regli, éditeur et rédacteur du *Pirata*, l'un des meilleurs journaux littéraires de cette ville, publie depuis plusieurs années une intéressante collection sous le titre : *Strenna teatrale europea*. Le volume de 1840 est dédié au célèbre Meyerbeer. Il contient des notices biographiques sur des artistes distingués, des poésies à la louange des compositeurs, et de savantes considérations sur l'art en général. M. Regli lui-même s'est chargé de la biographie de Meyerbeer, et l'enthousiasme qu'il y fait voir à chaque instant témoigne du goût éclairé de l'auteur, et en même temps de l'impartialité qui commence à permettre qu'on reconnaisse, même en Italie, le mérite et le génie, abstraction faite des préjugés nationaux. La vie de Mercadante est écrite par Torelli, celle de Duprez par Masieri, et celle de madame Persiani par Crippa. Les pièces de vers les plus remarquables sont une ode à Rossini, par Martelli, une hymne à la Musique, par Mazzoni, une autre à la Mélodie, par Solera, et la Canzone à Meyerbeer, par Cagnoli.

*** *Naples*, 13 *février*. — Le gouvernement vient de retirer au théâtre de Saint-Charles, de notre ville, les priviléges et les prérogatives dont ce théâtre jouissait au grand détriment de tous les autres théâtres de Naples, en lui conservant toutefois la subvention en argent qui lui était accordée, et qui se monte à 60,000 ducats (240,000 fr.) par an. Par suite de cette mesure, M. Barbaja, l'entrepreneur actuel du théâtre de Saint-Charles, a fait notifier à M. le ministre de l'intérieur qu'il ne renouvellera pas le contrat en vertu duquel il l'exploite, et qui expirera à la fin du présent carnaval. L'exploitation de notre première scène lyrique a déjà été concédée à une société de nobles, qui a pris sur elle toutes les charges qui en résultent, moyennant les 60,000 ducats de subvention.

— Madame Falconnet, née Hebler, femme du banquier, qui, avant son mariage, obtint de si grands succès comme première danseuse, sur les principaux théâtres de l'Italie et de l'Allemagne, vient de mourir à Naples, vivement regrettée de tous ceux qui ont connu les excellentes qualités de son esprit et de son cœur.

*** *Trieste.* — Pendant que les journaux de Paris annonçaient que madame Schoberlechner était devenue folle, cette célèbre cantatrice chantait ici avec un grand succès dans le *Bravo*, de Mercadante. Cet opéra inconnu encore dans cette ville a complétement réussi.

*** *Amsterdam.* — Il se prépare en ce moment une grande fête musicale de la société des Pays-Bas pour l'encouragement de l'art musical. Ce sera la troisième de ce genre qui aura lieu à Amsterdam vers la fin d'avril prochain. La première soirée se composera d'un *Te Deum* de Hanssens, une ouverture de Verhülst, et le *Josua* de Handel; la seconde de la 9e symphonie de V. Beethoven avec chœurs, et le psaume 42 de Mendelsshon Bartholdy.

CONCERTS ANNONCÉS.

M. Adrien Garreau, le 9 mars. Salons Duport, rue Neuve-des-Petits-Champs, 83.

Madame Willent Bordogni, le 11 mars. Hôtel de M. le duc d'Otrante, rue Pigale, 18.

M. Alfred Clémenceau et mademoiselle Valérie de Ruppin, le 14 mars. Salons de MM. Henry Hertz, 38, rue de la Victoire.

Madame Roberts, le 15 mars. Salons de M. Erard, 13, rue du Mail.

M. Victor Delacour, le 15 mars. Salons de M. Petzold, 1, rue Grange-Batelière.

MM. Franco Mendes, séance de quatuors, les 11, 18, 25 mars, et le 1er avril, Salons Bernhard, 17, rue de Buffault.

M. Artot, le 18 mars. Chez M. Pleyel, rue Rochechouart.

M. Regaldi, le 18 mars. Athénée royal, rue de Valois-Palais-Royal, 2.

M. Louis Lacombe, le 23 mars. Salons Erard, 13, rue du Mail.

Mademoiselle Jourdan, 24 mars. Salons Erard, 13, rue du Mail.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 21.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
3 m.	8	9 »	10 »
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 12 mars 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, VOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Soirées de M. E... R..., par AD. GUÉROULT. — Concerts, matinées et soirées musicales, par H. BLANCHARD. — Concert du Conservatoire de Bruxelles. — Chronique dramatique. — Nouvelles.

SOIRÉES MUSICALES DE M. E. R.

Une publication récente porte à vingt mille environ le nombre des pianos existant à Paris. Cela suppose déjà vingt mille pianistes bons ou mauvais. Maintenant y aurait-il de l'exagération à évaluer au même chiffre le nombre des personnes non pianistes, mais musiciennes, jouant d'un instrument ou livrés plus ou moins à l'étude du chant? Je ne le crois pas. Cette évaluation, à coup sûr plutôt au-dessous qu'au-dessus de la réalité, nous donnerait un personnel de quarante mille personnes initiées à un degré quelconque à l'étude de la musique. En mon âme et conscience, je crois qu'on pourrait hardiment compter sur soixante mille plutôt que sur quarante; mais qu'importe? Maintenant, parcourons un peu les salons de Paris depuis la loge du portier jusqu'au cinquième étage, et voyons quel parti l'art a su tirer de cette immense armée musicale. A dire vrai, c'est une grande pitié de voir ces quarante ou cinquante mille amateurs, confinés chacun dans leur coin, sans relation entre eux, sans lien, se débattant chacun de son côté, celui-ci contre une fantaisie pour le piano, celui-là contre un air italien qui traîne depuis quinze ans sur tous les pupitres, cet autre contre une romance ou une ballade mélancolique avec accompagnement de hoquets dramatiques et de regards langoureux élancés vers le ciel, tandis qu'en se réunissant par groupes de trente ou de quarante personnes, sous la direction d'un chef intelligent, on pourrait former dans la seule ville de Paris plusieurs centaines de réunions où les chefs-d'œuvre des maîtres pourraient être étudiés et exécutés pour la plus grande gloire de l'art et le plus grand plaisir de tout le monde. Malheureusement il en est de cela comme de mille autres choses : on a sous la main une foule de matériaux excellents, tout prêts, tout taillés; le plan de l'édifice est là, et tout le monde se demande comment on laisse périr tant de richesses. Que voulez-vous? il manque le metteur en œuvre, l'homme qui sache se faire suivre, qui dise le mot d'ordre et qui donne le branle aux bonnes volontés hésitantes.

C'est avec une certaine complaisance que je caresse cette chimère, car, dans l'état actuel de l'enseignement musical, rien, je crois, ne pourrait faire plus de bien et contribuer davantage à former le goût du public et à préparer pour les compositeurs un aréopage de juges compétents. L'enseignement de la musique a fait, en un certain sens, de réels progrès depuis quinze ans. L'étude de la musique s'est répandue sur une immense surface; des secrets renfermés autrefois entre un petit nombre d'initiés sont aujourd'hui du domaine public. L'enseignement de la musique en devenant populaire, grâce aux efforts persévérants et à l'excellente méthode de M. Wilhem, a imposé à l'éducation de nouvelles conditions. La musique autrefois était un art de

luxe, aujourd'hui ce n'est plus même le complément d'une éducation soignée. Qui de vous voudrait laisser ignorer à son fils ce que les enfants de nos portiers sauront tous dans dix ans? On le voit, c'est une révolution tout entière qui s'accomplit dans nos mœurs; c'est l'initiation proclamée d'un peuple entier à un art qui était resté jusqu'ici le privilége exclusif des riches, des hommes de loisir et des artistes de profession. Un pareil événement a pour l'avenir une immense portée, et nous sommes de ceux qui le saluons avec le plus d'espérance et d'ardeur.

Toutefois, nous sommes loin de nous faire illusion sur le trouble et sur l'espèce de déchéance dont l'art se trouve en ce moment frappé par l'effet même de cette vaste diffusion des connaissances musicales. Il arrive ici ce qui est arrivé en politique, ce qui arrivera toujours en toutes choses, parce que la nature humaine est ainsi faite. Le jour où l'art musical au lieu de se produire dans un salon, devant un cénacle d'esprits choisis et délicats, s'est vu transporté sur la place publique, il a dû en contracter les allures, les penchants grossiers, les appétits matériels; les juges plus nombreux se sont trouvés moins compétents, et nous avons perdu en élévation, en délicatesse, ce que nous avions gagné du côté de la surface et de l'étendue. Jamais peut-être tant de personnes n'avaient eu quelques notions de musique, mais jamais aussi on ne l'avait sue si mal. Qu'est-ce que savoir la musique? Demandez au premier venu. C'est, vous dira-t-on, savoir déchiffrer sur toutes les clefs et dans tous les tons, ce sera même, si vous voulez, connaître les principes généraux de l'harmonie, et quoique cette définition quelque peu ambitieuse soit de nature à mettre à la réforme les trois quarts et demi de nos cinquante mille recrues, je vous dis, moi, que quand vous savez tout cela, vous en savez précisément assez pour rester bouché toute votre vie aux beautés véritables de l'art, si, jetant bien loin de vous tout ce fatras de règles, vous ne vous faites pas l'auditeur assidu, le disciple docile des plus beaux génies de la musique. Vous ressembleriez tout juste à un professeur d'éloquence qui saurait par cœur les tropes de Dumarsais et les synonymes de Girard, et qui n'aurait jamais lu une ligne ni de Démosthène, ni de Bossuet, ni de Mirabeau, à un architecte qui aurait étudié la construction des voûtes et l'art de la bâtisse, et qui n'aurait pas la moindre idée ni du Parthénon, ni de Saint-Pierre de Rome, ni de nos églises gothiques; vous seriez un maçon et non pas un artiste. Et à ce compte, grand Dieu! que de maçons endimanchés n'avons-nous pas dans la république musicale! Combien d'instrumentistes hyperboliques, de violonistes fabuleux, de pianistes étourdissants qui ne savent pas seulement l'histoire de leur instrument, mais qui, à défaut de Bach, de Handel et de Mozart, savent par cœur Herz, Thalberg et de Bériot tout entier, sans compter leurs propres compositions?

Le goût ne se forme pas plus par des règles abstraites que par des exercices mécaniques. Tout cela, c'est de la métaphysique ou de la matière, ce n'est pas la vie; or, de même que le commerce et la fréquentation des honnêtes gens et des gens comme il faut, peuvent seuls former le cœur et les manières, de même le goût, le sentiment du beau, ne peut se former que par un commerce intime et de tous les jours avec les chefs-d'œuvre de tous les temps. Et pourtant, chose singulière, le Conservatoire, qui forme tant de bons lecteurs, tant d'exécutants habiles, qui tient des cours spéciaux pour la fugue et le contre-point, le Conservatoire, quoique averti bien des fois, n'a pas encore songé à ouvrir une classe pour l'histoire de la musique, à donner à ses lauréats une certaine littérature musicale, à former leur goût par une étude attentive et comparée des ouvrages des maîtres. Si bien qu'il est possible à la rigueur, de sortir du Conservatoire sans savoir ce que c'est que Haydn et que Mozart, et de ne connaître leur nom que pour l'avoir vu figurer sur les affiches. Une telle lacune est tellement monstrueuse que nous ne pouvons concevoir comment on n'a point encore avisé aux moyens de la combler.

Tout cela est fort juste, me dira-t-on peut-être, mais quel rapport y a-t-il entre toutes ces belles théories et les soirées de M. E... R... dont vous ne nous avez pas encore dit un mot?

Le rapport, vous allez le voir, ou pour mieux dire, vous allez reconnaître que je ne suis pas un seul instant sorti de mon sujet.

M. E... R... est lui-même excellent musicien, il connaît beaucoup de musiciens, artistes et amateurs, et il a de fort beaux salons qui peuvent contenir une nombreuse réunion. L'an dernier, il avait déjà fait exécuter chez lui des fragments du *Messie* de Handel, et des plus beaux opéras de Gluck. Cette année il persiste dans la même voie avec un bonheur croissant. Il a une troupe d'une cinquantaine de voix pour les chœurs, dont je m'honore de faire partie. Les solos sont confiés, au besoin, à Géraldy, à madame Garcia, quelques amateurs, aussi habiles que des artistes, s'y font entendre également. L'orchestre se compose d'un quatuor dont chaque partie est triplée, et d'un orgue. M. Boëly tient l'orgue; dans l'orchestre on compte MM. Baillot, Sauzay, Seghers, Durier, etc.; M. R... conduit l'exécution. Une répétition a lieu tous les quinze jours. Nous avons déjà dit cette année, outre le *Messie* de Haendel, des fragments de *Judas Machabée*, de *Théodore* et de *Samson*, du même auteur, et des chœurs de Gluck. C'est là à coup sûr un beau résultat, mais ce n'est pas tout; ce qui vaut mieux encore, c'est l'excellent esprit qu'on apporte, soit à l'exécution, soit à l'audition des morceaux, dans les jours de répétition surtout. On s'aperçoit bien vite qu'on ne s'est réuni que dans le but d'admirer et de faire admirer de belle musique, et ce but élevé parfaitement compris de tout le monde, n'a pas laissé d'accès aux petites prétentions personnelles, friandes d'ordinaire de pareilles occasions, et qui sont la peste des réunions musicales. Handel seul règne et gouverne en ce lieu, et ses fidèles sujets, empressés à l'admirer, à le faire valoir, à l'applaudir, vivent sous ses heureuses lois, dans l'harmonie la plus parfaite, n'ayant d'autre souci que de deviner ses intentions et d'interpréter ses volontés. Quand est-ce qu'on en pourra dire autant des rois constitutionnels et de leurs quinteux administrés?

Quel admirable génie que ce Handel! quand on songe que le *Messie*, que *Judas Machabée*, que *Samson* datent de plus de cent années, l'admiration redouble encore. Avec quelle puissance il manie les masses vocales! quelles vastes proportions! quelle entente admirable des effets, des rentrées, de la coupe de ses morceaux! mais surtout quelle grandeur, quelle pompe, quelle sublimité d'inspiration! et dire que nulle part à Paris, si ce n'est dans le salon d'un simple particulier, on n'exécute et l'on ne comprend de pareils chefs-d'œuvre! Le Conservatoire essaie bien de temps en temps d'exécuter quelques fragments de Handel entre un solo de flûte et un duo de violons, mais ce n'est pas ainsi que de pareilles œuvres doivent être entendues. Les formes de Haendel ne sont pas celles de Rossini, le public n'en a point l'habitude, et l'on sait ce que c'est que l'habitude en musique. Si l'on veut que l'auditoire, d'ailleurs si intelligent, de la société des concerts s'initie aux beautés immortelles de Haendel, il faut lui faire entendre des fragments d'une certaine étendue, qui composent par exemple la moitié du programme, et, s'ils ne sont pas suffisamment appréciés une première fois, les répéter au concert suivant. Le public n'est pas là pour donner les leçons de goût à la société des concerts; c'est à lui à en recevoir d'elle; qu'elle

y mette seulement de la persévérance, et le suffrage unanime du public l'en récompensera. Pour nous qui depuis l'année dernière avons eu le temps de nous initier au caractère particulier du génie de Handel, nous ne craignons pas de dire qu'il y a là une source de jouissances toute nouvelle, et qu'en dépit de toutes les ressources ignorées il y a cent ans, et que le perfectionnement des moyens de l'art a mis entre les mains des compositeurs, les plus grandes inspirations de Beethoven, et c'est beaucoup dire, n'ont rien qui fasse pâlir les chœurs choisis du *Judas Machabée*, par exemple. J'ajouterai même que dans *Fidélio*, dans la symphonie avec chœurs, et dans *le Christ au mont des Olives*, les seuls ouvrages à ma connaissance où Beethoven ait fait parler les grandes masses de voix, je ne trouve rien qui atteigne au coloris grandiose et biblique des chœurs de *Judas ; Sion, triste objet de nos pleurs; pleure, malheureux Israël; chantons victoire*, ou à la vigueur entraînante de celui du Messie : *Gloire, puissance, honneur au Seigneur*. Le *Judas Machabée* surtout me paraît avoir atteint la limite du sublime. Qui de nous en lisant la Bible n'a pas quelquefois assisté en esprit à ces sanglantes catastrophes prédites ou racontées par les prophètes? qui n'a vu Jérusalem assiégée, la campagne au loin couverte par les armées assyriennes, et des populations en deuil, sous le sac et la cendre, célébrant les funérailles de leurs plus illustres guerriers? Hommes, femmes, enfants, tous gémissent, tous s'efforcent par leurs lamentations, de fléchir la colère céleste. Eh bien! cette consternation, ces mille voix de tout un peuple élevant vers le ciel des mains suppliantes, cette commune et sainte douleur, que l'égoïsme et l'incrédulité ne peuvent plus comprendre, voilà ce que Handel a vu, entendu, ressenti, quand de ses entrailles émues s'est élevé ce chant sublime qu'on dirait un écho des lamentations de Jérémie : *Sion, triste objet de nos pleurs!* — Gluck a su donner à la douleur antique d'admirables accents; les nymphes chantant sur le tombeau d'Eurydice, Iphigénie pleurant son père et sa patrie, sont peut-être ce que l'art a de plus beau, de plus noble et de plus pur. Handel, à coup sûr, n'est pas plus poëte que Gluck, mais il l'est autrement. En écoutant les plaintes d'Iphigénie ou d'Orphée, on comprend que ce sont là des douleurs de choix et des accents épurés, tels qu'il convient à une aristocratie de demi-dieux. Dans le *Judas Machabée*, à ces paroles du chœur : *Entends nos cris, voix nos douleurs*, on sent au contraire que c'est un peuple entier qui se lamente; on reconnaît les mille voix de la multitude. C'est moins grec, moins attique, moins épuré, peut-être, que Gluck; c'est plus grand, plus gigantesque, plus désolé; pour tout dire en un mot, c'est le souffle puissant, c'est la voix inspirée de David et des prophètes.

Maintenant, si l'on nous demande pourquoi nous avons appelé l'attention publique sur des réunions particulières, nous répondrons que ce n'est pas pour les mettre à la mode, et même nous profiterons de l'occasion pour engager les gens du monde à ne pas se frotter de trop près à Haendel, qui est une vieille perruque fort poudreuse et d'un fort mauvais voisinage pour les gants-jaunes et les bottes vernies. Ce n'est même pas seulement le désir bien naturel de remercier au nom de l'art et des artistes, un amateur qui fait un si noble usage de ses relations et de sa fortune; notre but, en appelant sur les soirées de M. E... R... l'attention de nos lecteurs, a été surtout d'engager tous ceux qui sont dans une situation analogue à la sienne, à l'imiter, et de faire voir quel parti on peut tirer avec du goût et du zèle de ces connaissances musicales superficielles aujourd'hui si répandues dans le monde. Prenez-moi cinquante roucouleurs de romances à leur piano chacun, ils vous dégoûteront par la fadeur de leur répertoire et l'imperfection de leur talent. Réunissez-les, mettez-leur entre les mains de belles choses, dirigez-les bien, et n'eussiez-vous à votre disposition aucun des talents distingués qui contribuent si puissamment au charme des soirées de M. E... R..., que vous obtiendriez encore un beau résultat! le perfectionnement du goût de tous par le plaisir de chacun. M. E... R... a donné là un beau et profitable exemple. Avis aux amateurs!

Ad. Guéroult.

CONCERTS.

MADEMOISELLE ROSARIO DE LOS HIERROS. — MADEMOISELLE ZELIA BINCOURT. — M. GARREAU. — MM. TILMANT ET FRANCO-MENDÈS.

Que si j'étais ministre de l'intérieur en ce moment-ci, j'augmenterais mon ministère d'une seconde division des beaux-arts, — et rien n'est si facile pour un ministre qui arrive comme pour celui qui s'en va que de donner des places, — je créerais donc une nouvelle division des beaux-arts, dont les employés seraient chargés de faire la statistique des concerts, soirées et matinées musicales qui se donnent maintenant dans Paris; et je soutiens et maintiens que ces pauvres employés ne seraient pas les moins occupés de mon ministère. En attendant, je crois remplir le mien (mon ministère) avec autant de conscience, au moins, d'ardeur et de zèle que celui qui se croit appelé à régénérer la France.

Mais pour en revenir à la musique douceureuse, joyeuse, ingénieuse, et parfois aussi quelque peu ennuyeuse, nous devons dire que la soirée musicale donne tout autant cette année que l'année passée, si même il n'y a recrudescence; aussi la division artistique dont nous avons parlé plus haut n'étant pas encore instituée, nous sommes obligé de rendre compte de plusieurs concerts en un seul article : si nous passons sous silence quelque fantaisie, quelqu'air varié, ou quelque romance, il faudra que la postérité en prenne son parti. D'ailleurs si nous omettons quelque chanteur ou quelque instrumentiste, nous sommes presque certain de les retrouver le lendemain, nous faisant entendre le même air, la même fantaisie, la romance, le trio, le quatuor ou le quintette enfin que nous avons entendu la veille.

Dans le concert donné par mademoiselle Zélia Bincourt, M. César-Auguste Franck, un de nos bons pianistes, a voulu, lui aussi, exécuter la fantaisie de Thalberg sur *Moïse*. Que dire de ce jeune et brillant élève de Zimmerman? Qu'il est en progrès, qu'il est déjà maître lui-même; maître de son instrument, maître de son auditoire; qu'il ne s'emporte plus comme il faisait autrefois, et qu'enfin il peut se dire : *Je suis maître de moi...* en ajoutant, si cela lui fait plaisir, *comme de l'univers*, ainsi que son homonyme César Auguste dans *Cinna*. Il a fait chanter religieusement le piano et vaincu les nombreuses difficultés du morceau à la mode. Nous pensons que si Thalberg avait entendu son jeune émule, il ne l'aurait pas applaudi, car il aurait cru s'entendre lui-même.

MM. Roger, Charles Pollet, Saenger et Adrien Garreau se sont distingués dans cette soirée, ainsi que la jeune bénéficiaire, dont le nom reviendra plus tard sous notre plume.

— La soirée musicale donnée dimanche passé par mademoiselle Rosario de los Hierros a été des plus brillantes. Le grand septuor de Hummel (en quintette) a été dit par la jeune élève de Liszt avec cette intelligence de la bonne musique qui la distingue. Le *scherzo* surtout a été exécuté avec une vélocité, une grâce charmante. MM. Sina, Lee,

Duriez, etc., l'ont secondée avec cet aplomb, ce goût qui caractérise ces excellents accompagnateurs. La cavatine de Robert, GRACE ! chantée par mademoiselle Dobré et accompagnée sur le cor anglais par M. Veny, a vivement impressionné l'auditoire. Rien de plus mystique, de plus gracieux que l'union du cor anglais avec la jolie voix de la jolie cantatrice qui deviendra sans doute un sujet précieux pour l'Académie royale de musique, si l'on sait deviner et préparer dignement son avenir sur notre première scène lyrique. M. Lée, violoncelle de ce théâtre, a dit une *fantaisie* sur la romance de *Guido et Ginevra : Pendant la fête une inconnue*, etc. M. Lée est un de nos bons violoncellistes à qui nous aurions bien envie d'adresser le reproche de sacrifier un peu trop aux grâces sur son instrument qui ne demande qu'à parler avec vigueur et gravité ; mais il le fait chanter d'une manière si mélancolique, si suave et si douce, qu'on se laisse bercer par sa mélodie sans lui demander compte de ses moyens mécaniques d'exécution.

Madame Tombal est une jolie petite dame qui a essayé un air de *la Juive*. Madame Tombal est, dit-on, élève de Ponchard, qui a sans doute reconnu en elle de la sensibilité dans l'inflexion vocale; mais cet habile professeur lui aura dit ce qu'apparemment elle semble avoir oublié, que le premier principe de l'émission de la voix est de la bien poser pour lui faire produire des intonations justes, pleines, rondes et puissantes, sans quoi l'art du chant n'est qu'une plaisanterie inquiétante pour les auditeurs.

Mademoiselle Rosario est venue nous dire la fantaisie de Thalberg sur le chœur des baigneuses des *Huguenots*, car il faut maintenant qu'il intervienne quelque morceau de ce célèbre pianiste dans un concert ; c'est de rigueur. Mademoiselle Rosario de los Hierros a bien compris cette musique riche de mélodie et d'harmonie. Son chant est plus intime, son intonation plus creusée, plus profonde et mieux sentie que la première fois que nous l'avons entendue. Les grandes inspirations de l'âme suppléent chez elle à la petitesse de la main. Que la petite pianiste continue donc et elle deviendra une grande artiste. Son concert avait attiré un brillant et nombreux auditoire, qui s'est montré on ne peut plus satisfait de cette séance de bonne musique.

—M. Adrien Garreau est un jeune violoncelliste qui a aussi donné sa soirée musicale, lundi dernier, dans les salons de M. Duport; et ce ne sont pas non plus les auditeurs qui ont manqué à ce concert, car le public dilettante ne fait jamais défaut dans Paris aux nombreux appels que lui font les artistes étrangers ou nationaux. M. Garreau, qui avait prêté le secours de son talent à mademoiselle Bincourt pour la soirée musicale, la veille, a été secondé par cette jeune cantatrice peu connue encore dans le monde musical, mais qui ne peut manquer de l'être bientôt avantageusement. Elle est douée d'une voix légère, brillante, propre à la vocalisation, et possède une bonne méthode ; elle a de plus la précieuse qualité de chanter constamment juste. On ne saurait dire si ce sont les trois morceaux qu'elle a choisis ou la manière dont elle les a dits qui ont plu, toujours est-il qu'elle a été applaudie unanimement et avec justice. Le bénéficiaire n'a pas moins fait plaisir quoiqu'il soit un peu trop de l'école des violoncellistes pour femmes, qui semble vouloir se former sur l'exemple des violonistes féminins qui ont fleuri autrefois. M. Adrien Garreau chante bien sur son instrument, mais sur le *la* seulement ; il manque de force et de son dans le trait; et dans ses phrases mélodiques, il éteint ses notes finales par une expression maniérée. C'est parce que nous avons remarqué un bon sentiment musical en ce jeune artiste que nous lui signalons ces défauts, et que nous voudrions lui voir jouer de la musique un peu plus sévère que celle qu'il nous a fait entendre; et à ce sujet, nous ne pouvons mieux faire que de citer un passage de la méthode de violoncelle du célèbre Bernard Romberg, qui va bientôt paraître, et dans lequel il apprécie à sa juste valeur la musique de violoncelle que l'on compose maintenant. Après avoir fait sentir toutes les beautés du concerto tel qu'on l'écrivait autrefois, et tel qu'il en a composé lui-même, après en avoir pour ainsi dire tracé la poétique : « De nos jours, dit-il, les *concertini* sont fort à » la mode; ces pièces de musique se composent de toutes » sortes d'éléments étrangers et qu'on rassemble de tous » côtés, ce qui est sans doute plus facile que de composer » un concerto régulier et complet. Outre cela, on a encore » des solos avec accompagnement d'orchestre, à l'audition » desquels on ne sait trop si c'est un concerto ou un *con-* » *certino* ou une *fantaisie*, etc., qu'on entend. Souvent ces » compositions finissent par de soi-disant variations qui » font un effet fort plaisant. » Il est évident que le vieux et illustre professeur a raison, et qu'on détourne le violoncelle de sa nature, de son caractère et de sa mission dans le monde musical. Quoi qu'il en soit, M. Adrien Garreau a produit beaucoup d'effet dans sa *rêverie*, dans sa *fantaisie* sur des airs écossais, dans la *Mélodie des montagnes*, chantée avec beaucoup de grâce et de pureté par mademoiselle Bincourt, et on ne peut mieux accompagnée par M. Garreau sur le violoncelle.

— Et pour en revenir à la bonne et sévère musique dont nous parlions plus haut, nous devons citer les séances matinales du jeudi, chez M. Tilmant, où le feu sacré de cette bonne musique est entretenu par d'excellents musiciens exécutants qui ont pour auditoire d'excellents et fervents amateurs. Les essais qui se font là valent souvent mieux que les pompeuses séances préparées à l'avance qui ont pour résultat quelque thème original ou favori qui ne l'est pas du tout, et que l'auteur varie sans la moindre variété. Nous avons entendu dernièrement chez M. Tilmant un trio pour piano, violon et violoncelle, par M. Kalkbrenner, d'un bon sentiment mélodique et d'un style harmonique sévère sans nuire à l'élégance de la forme. Un quintette également pour piano et instruments à cordes, par madame Farrenc, nous a paru digne d'être mentionné ; mais c'est surtout le troisième sextuor de Mayseder pour un violon principal, second violon, deux quintes, violoncelle et contre-basse, qui nous a paru d'un beau caractère et d'un meilleur style que les autres ouvrages du même auteur.

Ces séances d'artistes sont d'un bon exemple, car voici MM. Franco-Mendès qui annoncent des séances de quatuors classiques pour le 11, le 18, le 25 mars et le 1er avril. La première de ces séances a eu lieu hier mercredi, et nous reviendrons sur cette tentative artistique qui ne peut produire que de bons résultats, ne fût-ce que comme contre-poison du quadrille et du galop. Mozart et Beethoven font les frais de ces intéressantes matinées, et les interprètes de ces grands génies sont dignes de comprendre cette belle musique et de la traduire aux vrais amateurs qui dès le premier jour sont arrivés en foule pour l'entendre.

Henri BLANCHARD.

DEUXIÈME CONCERT

DU CONSERVATOIRE DE BRUXELLES.

Nous ne voulons brouiller personne; nous sommes ennemis des rivalités et nous désirons voir régner parmi les hommes et les choses le plus parfait accord. Mais, au risque d'ameuter contre nous les poëtes et les peintres, nous ne pouvons nous empêcher de constater la supériorité de la

musique sur les autres arts, quant à la variété des jouissances qu'elle procure. On relit vingt fois un bon poëme avec plaisir, on est frappé la vingtième fois non-seulement des beautés enfantées par l'imagination de l'écrivain. Un tableau de maître plaît toujours à quiconque est sensible aux charmes de la peinture, ce sont des objets sur lesquels l'admiration ne saurait s'user ; mais le plus grand éloge que l'on puisse faire, soit du poëme, soit du tableau, c'est de dire qu'ils ne perdent point de leur action sur l'esprit et les yeux, l'un par les lectures répétées, l'autre par l'habitude qu'on a de le voir. Il en est tout autrement d'une belle partition d'opéra ou de symphonie, que l'on apprécie davantage à mesure que les auditions se multiplient, et qui vous procure des sensations nouvelles en raison de la connaissance que l'on acquiert de ses qualités. Une première fois, l'auditeur n'est frappé que de l'ordonnance générale de l'ouvrage et de l'ensemble de ses différentes parties. Ce n'est qu'ensuite et successivement qu'il peut apprécier les détails ; chaque exécution nouvelle lui révèle des beautés qu'il n'avait pas encore aperçues. La musique se compose d'éléments trop nombreux et trop variés pour qu'une seule opération de l'intelligence puisse les embrasser tous à la fois dans l'audition. La complication des détails échappe à l'analyse de l'oreille. Aussi n'est-il pas possible d'écrire, après l'avoir maintes fois entendu, le plus simple fragment de symphonie, absolument tel que l'a conçu l'auteur ; au lieu qu'on reproduit avec exactitude une série plus ou moins longue de vers retenus par cœur au théâtre. Combien de fois, nous qui parlons, n'avons-nous pas entendu exécuter l'ouverture de *Léonore!* et pourtant combien de traits encore inconnus n'avons-nous pas découverts dans ce magnifique morceau, en l'écoutant dimanche dernier au concert du Conservatoire !

Beethoven est, de tous les compositeurs, celui dont les ouvrages s'analysent le plus difficilement ; c'est celui qui est le plus libre dans sa fantaisie. Chez lui, l'homme était aussi original que l'artiste, mais original sans calcul, sans parti pris. Nous savons des auteurs qui, dans la vie réelle, n'ont rien qui les distingue des autres hommes, qui s'occupent volontiers des choses les plus prosaïques, pourvu que leur intérêt personnel soit engagé, tandis que leurs productions respirent toute la fougue d'un esprit en délire. Beethoven était tel que ses ouvrages le font connaître. Zelter, dans sa correspondance avec Gœthe, cite plusieurs traits qui le caractérisent ; nous en rapporterons un. Le grand artiste était sujet à de fréquentes distractions. Un jour, à Vienne, Zelter le voit entrer dans une salle de restaurant et s'asseoir à une table. Les chalands étaient nombreux, et le garçon, sollicité de vingt côtés à la fois par des pratiques impatientes, ne s'approche pas du nouveau venu. Une heure entière s'écoule, pendant laquelle Beethoven semble absorbé dans la méditation. Mais les rangs des dîneurs se sont éclaircis, et l'hôte, qui s'est enfin aperçu de la présence du compositeur, s'approche de lui. En le voyant, notre artiste se rappelle tout-à coup dans quel lieu il se trouve et quel but l'y a conduit ; mais, par une nouvelle distraction commise aux dépens de son estomac, il se contente de demander : Que dois-je? — Monsieur n'a encore rien pris, répond l'hôte en ouvrant de grands yeux pour examiner l'homme capable d'une pareille méprise, que lui servirai-je? Apporte ce que tu voudras et laisse-moi tranquille, reprend Beethoven avec accompagnement d'une exclamation énergique. — Ce fait est caractéristique ; il peint bien, suivant nous, la personne et le talent du grand musicien. Souvent aussi, Beethoven oublie que l'auditeur est là qui l'attend et l'écoute ; il suit le cours de la rêverie, joué avec son idée, et la reproduit sous mille formes, sans prendre garde au temps qui s'écoule et qui lui fait dépasser les limites du morceau ; puis, lorsqu'il paraît revenir à lui, il termine brusquement comme pour obéir aux exigences d'un auditoire importun.

Dans la dernière période de sa carrière, Beethoven s'était entièrement isolé. Vivant seul, à la campagne, sans rapports avec le monde, dont son humeur morose l'éloignait chaque jour davantage, il se livra à des études philosophiques qui donnèrent à ses idées une nouvelle direction. Il voulut appliquer à son art une partie des principes de cette métaphysique allemande si fort portée à se perdre dans les espaces imaginaires, et si obscure souvent, à force de profondeur. Sa pensée mélodique devint moins lucide et moins facile à suivre dans les développements excessifs qu'il crut devoir lui donner. Il fut plus étrange quelquefois, sans acquérir plus d'originalité, et laissa percer dans ses ouvrages l'intention de créer des formes nouvelles, lorsqu'il n'avait paru jusqu'alors que subir l'influence d'une inspiration soudaine. La symphonie en *la* appartient à l'époque de transition qui sépara cette dernière manière du style qui la précédait. On y voit déjà la recherche d'effets singuliers qui dégénéra plus tard en système et le fit, malgré son génie, tomber dans de fâcheux écarts. A Dieu ne plaise que nous méconnaissions les incomparables beautés de cette œuvre immense. Le génie y est inscrit à chaque page, presque à chaque mesure, *presque*, disons-nous, tandis que ses productions antérieures n'admettent pas cette restriction. Ce n'est pas manquer de respect pour un artiste éminent que de lui reprocher la surabondance des idées, ou du moins leur développement trop étendu. Tant d'autres pèchent par le côté contraire.

A l'ouverture de *Léonore* a succédé le duo de *Don Juan* : *La ci darem la mano*. La transition était marquée entre les deux styles. L'un puissant, énergique, empreint de cette sauvage indépendance que nous venons de signaler ; l'autre d'une suavité exquise et simple dans les formes. Beethoven et Mozart sont Allemands tous deux, mais combien ils diffèrent, même en faisant la part des vingt années qui se sont écoulées depuis l'époque où *Don Juan* fut composé et celle où parut la symphonie en *la!* Beethoven ne sortit pas de l'Allemagne ; il se concentra tout entier dans sa propre manière et parut éviter les occasions qui auraient pu apporter une modification étrangère au caractère particulier de son talent. Les partisans exclusifs du style germanique prétendent que c'est un bien, et qu'en prenant ses inspirations en dehors du *soi* absolu, il eût perdu l'excentricité qu'on admire en lui. Peut-être cette opinion est-elle fondée. Cependant il est incontestable que le génie de Raphaël s'éleva tout-à-coup à plus de hauteur, après que les fresques de Michel-Ange lui eurent été montrées pour la première fois. Se fit-il imitateur? lui vit-on abdiquer son individualité personnelle? non. Un principe nouveau germa dans son esprit et donna naissance à un nouvel ordre d'idées qu'il s'appropria. Il en fut de même de Mozart. Ses voyages en Italie exercèrent sur son talent une influence sensible ; on le reconnaît à la manière dont il fait chanter les voix. Il ne ressemble néanmoins à aucun compositeur ultramontain, ni dans la pensée ni dans la forme ; il n'a pas cessé d'être lui.

Le duo *La ci darem la mano*, est difficile à chanter à cause de son extrême simplicité. Il est impossible d'y réussir par la recherche des effets ; dans ce morceau, la délicatesse de l'expression doit tout faire. Depuis Garcia, M. Géraldy est le seul chanteur qui lui ait donné son véritable caractère. Tamburini, qui joue maintenant le rôle de *don Juan* à l'Opéra-Italien de Paris, et qui est sans contredit la première basse chantante de l'époque, n'y met pas le charme conforme à l'intention de l'auteur. M. Mathieu s'y est montré trop grave ; il ne faut pas oublier que *don Juan*

est le séducteur par excellence, avec *Zerlina* la payanne aussi bien qu'en présence *de dona Anna* la grande dame. Peut-être mademoiselle Hillen, de son côté, n'a-t-elle pas eu la naïveté qui convient à la fiancée de *Mazetto*.

Rien n'est plus rare, dans le chant, que l'ensemble, le *fondu* des différentes parties. Mademoiselle Hillen a fait en peu de temps des progrès remarquables; sa voix est bien posée, sa vocalisation est nettement articulée et son expression juste. Il n'en faut pas demander davantage à une jeune artiste encore sur les bancs de l'école; ce dont elle a besoin pour devenir une cantatrice vraiment distinguée, l'expérience peut seule le lui donner. Chacune des phrases de l'air de *Norma* a été chantée par elle d'une manière presque irréprochable, mais il a manqué entre elles la liaison nécessaire pour en composer un tout homogène. Mademoiselle Hillen a besoin de travailler aussi sa prononciation; l'auditeur est trop souvent dans l'incertitude sur le sens des paroles qu'elle prononce. Nous ne savons si c'est à elle ou à son maître qu'il faut faire honneur du bon goût des ornements introduits dans l'air de Bellini; dans tous les cas, nous en félicitons qui de droit. M. Alphonse Karr parle de tout dans ses *Guêpes*, même des choses qu'il ne connaît point. Dans l'un des derniers extraits de son pamphlet hebdomadaire, donnés dans *l'Indépendant*, il reproche à mademoiselle Pauline Garcia des fioritures de sa composition qu'elle a pris la liberté d'ajouter au rôle de Rosine dans *le Barbier de Séville*. A en croire l'écrivain, il y aurait dans ce fait un manque de respect pour le génie de Rossini. Une anecdote vient à l'appui de son opinion; Grétry aurait arrêté un chanteur qui se permettait de changer les ornements d'un de ses morceaux, en lui disant : « Mon cher ami, faites-moi le plaisir de vous conformer à votre partie; si j'avais voulu que tout ce que vous faites y fût, je n'aurais pas manqué de l'y mettre. » Il est possible que Grétry, qui joignait à son grand talent un amour-propre excessif, ait prononcé ces paroles ou leur équivalent, mais notre admiration pour l'auteur de *Richard* ne nous empêchera pas de dire qu'elles expriment une opinion sans fondement. Les compositeurs italiens qui ont précédé Rossini avaient pour principe de ne jamais écrire les fioritures, voulant que le chanteur les tirât de son imagination. Ils avaient bien leurs raisons pour cela. Les ornements sont ce qui est le plus soumis aux variations de la mode; en abandonnant à l'exécutant le soin de les renouveler sans cesse, ils conservaient pendant long-temps à leur musique un air de fraîcheur et de nouveauté. Rossini, le premier, les écrivit afin de ne pas faire dépendre le succès de son opéra de l'habileté plus ou moins grande des chanteurs. Il est arrivé de là qu'il a proportionnellement plus vieilli que d'autres maîtres. C'est donc un service à lui rendre que de modifier le style des ornements de sa musique; et lui-même, loin de s'en formaliser comme Grétry, y consent de tout son cœur.

M. Mathieu a chanté avec beaucoup de verve et d'entrain l'air de Cenerentola : *Miei rampolli*. Le caractère franchement bouffe qu'il a donné à ce morceau s'accorde parfaitement avec les traditions du théâtre italien. La voix de M. Mathieu est une basse-taille pleine, sonore et d'un beau timbre; son éducation vocale fait le plus grand honneur au maître dont il reçoit les leçons. Nous l'engageons néanmoins à prendre quelques leçons d'italien, s'il ne veut pas s'exposer à blesser l'oreille de ses auditeurs par des terminaisons barbares. On dit *mortificato* et non pas *mortificate;* ainsi de plusieurs autres mots qui se sont *désitalianisés* dans sa bouche.

Il faut savoir combien le hautbois est un instrument difficile, ingrat, pour apprécier tout ce qu'a dépensé d'efforts l'artiste qui parvient à en jouer comme l'a fait M. Gouman. C'est déjà beaucoup de conduire sans accident un morceau jusqu'au bout; il y a donc un double mérite à joindre à la correction l'élégance du phrasé, en même temps que la qualité du son. A ces différents titres M. Gouman a mérité d'être fort applaudi, et il l'a été. Plusieurs personnes se sont récriées autour de nous sur ce qu'un solo de basson leur semblait déplacé dans la solennité d'un concert. Cet instrument, qui, dans le fait, n'a rien de précisément gracieux, serait, à les en croire, destiné à ne point sortir de l'orchestre. Nous ne nions point qu'il n'y ait du vrai dans ceci; mais il faut bien que des hommes de bonne volonté se dévouent à l'étude de cet instrument; et le feraient-ils si l'on s'obstinait à les maintenir à perpétuité dans leur rôle obscur? Un basson a comme un autre son petit amour-propre. Nous passerions donc volontiers sur la question du solo; mais il faudrait qu'il fût joué juste, et c'est ce que n'a pas fait M. Wittox.

L'orchestre du Conservatoire est comme ces régiments composés de jeunes soldats, dans lesquels les recrues se mettent tout d'un coup au niveau des vieilles moustaches pour soutenir la gloire du corps. Nous avons dit dernièrement que les rangs de cette troupe bien disciplinée étaient en partie composés d'enfants : les enfants ont donné comme des vétérans. Ils ont mérité des palmes et des petits gâteaux.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Nous gardons presque toujours une impression pénible des représentations données par les théâtres des boulevards. En effet, que voyons-nous dans ces soirées dramatiques destinées plus spécialement à cette partie de la population qui, absorbée par des travaux manuels renaissant avec les besoins de chaque jour, ne peut acquérir un développement intellectuel égal à celui des classes plus favorisées de la fortune? Qu'y voyons-nous, si ce n'est des pièces qui, au lieu d'exercer une sage et généreuse initiative sur les masses, se traînent au contraire à la remorque de leurs plus vulgaires instincts? Il est vraiment fâcheux que l'art de notre époque se réduise ainsi aux proportions d'une spéculation toujours avide, quelquefois heureuse, et n'envisage toute chose qu'au point de vue du succès. Que résulte-t-il d'un pareil système? c'est que l'art est dominé par la foule au lieu de la dominer; c'est que les livres du caissier deviennent la seule poétique de la scène, et que ce culte de la recette et de la réussite entrave toute tentative hardie en dehors des voies pratiquées. Chaque théâtre mesure habilement les émotions dramatiques au tempérament supposé de ses habitués; l'un bat monnaie avec les plaisanteries équivoques du vaudeville grivois, l'autre avec les lugubres tirades du mélodrame. Il semble qu'ils se soient partagé entre eux l'exploitation de certaines infirmités de l'esprit; mais ces calculs reçoivent un cruel démenti de l'événement. Les spectateurs désertent ces scènes où a pu les conduire une curiosité qui cherche en vain à se satisfaire, où ne les ramène plus l'irrésistible séduction de nobles sentiments noblement exprimés, de grandes passions rendues avec grandeur. On calomnie l'intelligence populaire en pensant qu'elle ne peut comprendre des œuvres d'un ordre plus élevé que le mélodrame. Le peuple est las d'assister constamment à la même action, à la même péripétie, à la même catastrophe. Ne vous y trompez pas; il vous demande non pas seulemement une distraction, mais un enseignement. Vos théâtres sont ses journaux et sa littérature, et ont à son égard une sérieuse mission à remplir. Il veut, et avec raison, qu'on l'élève au-dessus de lui-même, qu'on supplée à

son défaut d'instruction, qu'on lui donne les idées qui lui manquent. Ne craignons pas de faire vibrer en lui la fibre du beau; elle ne rendra peut-être d'abord que des sons sourds, engourdie qu'elle est par les affreux tiraillements que lui a fait éprouver le mélodrame; mais elle finira par résonner à l'unisson des plus sublimes pensées. Transportez même si vous voulez sur la scène la vie et les idées du peuple, mais idéalisées, mais largement interprétées, et vous verrez comme il applaudira cette transfiguration de lui-même. On proposait à Philippe de Macédoine d'entendre un homme qui imitait fort exactement le rossignol, il répondit : — J'ai entendu le rossignol lui-même. D'honnêtes ouvriers disaient à la représentation des *Prussiens en Lorraine* : — Ce n'était pas la peine de quitter l'atelier ! Naïve et ingénieuse critique ! C'est qu'en effet l'art ne doit pas être la reproduction littérale, mais l'idéalisation de la nature, vérité banale qu'il faut bien répéter puisqu'on l'oublie tous les jours.

Cela veut-il dire que le mélodrame *les Prussiens en Lorraine*, donné par M. Gustave Lemoine au théâtre de la Gaîté, ne soit pas un mélodrame bien fait et digne de succès? Nous sommes loin de hasarder une pareille assertion. La nouvelle pièce n'est ni pire ni meilleure que tant d'œuvres du même genre; mais c'est précisément en ce qu'elle réalise toutes les conditions d'une réussite ordinaire que nous la trouvons détestable. C'est précisément parce que M. Gustave Lemoine a fait preuve d'une certaine habileté scénique que nous le blâmerons de ne pas l'avoir employée pour un plus noble résultat.

L'action de cette pièce est fondée sur les terribles souvenirs qu'a gardés la Lorraine de l'invasion de 1792. Un capitaine de hussards de la mort, dont le nom de famille est Ruttner, mais que le surnom tout mélodramatique de *Tueur* désigne à la patriotique indignation du parterre, envahit une ferme où il commet en sa qualité de Prussien toutes sortes d'atrocités, et enlève la femme d'un représentant du peuple, nommée Marguerite. Ce tableau est réchauffé d'un petit incendie dans lequel le fils de Marguerite, âgé de cinq ans, est supposé brûler. Que votre susceptibilité ne s'irrite pas de ces premiers échecs de la bravoure française; tout cela n'a pour but que de monter votre enthousiasme à un diapason convenable à l'égard des futurs triomphes de nos armes dans les actes suivants, et à exciter votre colère contre ce Ruttner, bouc émissaire de toutes les scélératesses du présent mélodrame.

Mais ne devinez-vous pas que ce fils de Marguerite a été sauvé des flammes d'une façon ou d'une autre, qu'il est devenu colonel de n'importe quel régiment, et qu'il fera expier cruellement à Ruttner le tort impolitique d'avoir triomphé de quelques comparses simulant des Français et d'avoir incendié une ferme sous les yeux du parterre de la Gaîté? En effet, vous ne vous êtes pas trompé.

Nous sommes maintenant en Prusse que nous envahissons à notre tour. Quelques quinze ans se sont passés pour donner le temps au fils de Marguerite de compléter sa vingtième année, et d'être un colonel vraisemblable. Ce salon que vous voyez est le salon du château de Ruttner. La femme et les filles du *Tueur*, qui ne lui ressemblent en rien, ont recueilli une pauvre Française aveugle, et lui prodiguent les soins les plus touchants. Cette aveugle est nécessairement Marguerite, avec qui nous avons fait connaissance au premier acte, et qui va retrouver son fils dans le colonel Ernest. En effet, Ernest s'empare du château. Ruttner, cherchant à justifier son surnom, veut en finir à toute force avec la vie des Français et la sienne propre. A force d'y rêver, il trouve l'ingénieuse idée de faire sauter le château. Mais Marguerite surprend ce projet et sauve son fils. Cependant Ruttner, espérant toujours entraîner ses hôtes dans sa mort, met le feu à la poudrière, et meurt en étant bien contre son gré la seule victime de l'explosion. Quand on s'appelle le *Tueur* et qu'on ne peut tuer les autres, c'est bien quelque chose que de se tuer soi-même.

Il y a eu cette semaine contagion de souvenirs de l'empire. Le Cirque a aussi exploité à sa manière nos fastes militaires. Depuis long-temps il n'avait pas été saisi d'un des accès de cet héroïsme productif qui remplit si bien la caisse du régisseur. Le drapeau de Marengo et d'Austerlitz était oublié dans quelque coin, attendant avec impatience le moment de montrer ses victorieuses couleurs dans la mêlée; les Prussiens, les Russes et les Autrichiens des coulisses sentaient impérieusement le besoin d'être battus par les Français. A ces causes, MM. Ferdinand Laloue et Labrousse ont donné *la Ferme de Montmirail*, dont nous constatons le succès. Nous ne vous parlerons pas de l'intrigue qui n'est qu'un prétexte à de magnifiques décors, à des marches, des contremarches et des déploiements de stratégie qui font honneur aux tacticiens du Cirque. Il y a des dialogues de coups de fusil dont l'éloquence entraîne le public; les sabres, les épées, les pistolets, les canons même composent presque tout le vocabulaire des acteurs. Les spectateurs ont paru vivement goûter ces énergiques discours où les coups parlent au lieu des mots, sorte de conversation à l'usage particulier des grognards de ce théâtre, et dont les effets sont bien autrement prompts et irrésistibles que ceux de la façon vulgaire de s'exprimer. On a surtout remarqué un décor représentant d'immenses steppes couvertes de neige où bivouaque l'armée française par une nuit de l'hiver de 1812. Ce tableau militaire est plein de désolation et de terreur.

C. M.

Nouvelles.

*** La rentrée de mademoiselle Falcon, dans la représentation extraordinaire à son bénéfice, est ajournée à samedi. C'est dans cette épreuve décisive que cette jeune cantatrice montrera si elle a entièrement retrouvé la belle voix qui l'avait jadis placée au premier rang, et dont la perte momentanée l'a éloignée de la scène pendant près de deux années. C'est en quelque sorte pour mademoiselle Falcon un nouveau début dans lequel elle sera puissamment soutenue par le souvenir de ses anciens succès et par les encouragements du public qui ne lui manqueront certainement pas.

*** Mardi, l'Opéra a répété, matin et soir, une partie des *Martyrs*. La mise en scène de l'ouvrage entier est indiquée, les quatre actes sont posés; mais on revient aux premiers pour compléter successivement ce travail. Les répétitions, qui ont lieu au quatuor, paraissent, jusqu'à présent, autoriser des espérances. On vante surtout le troisième acte.

*** Barrez, auquel l'Opéra a accordé un congé bien justifié par d'excellents services, part pour Londres après demain; il va monter au King's-Theatre, la *Tarentale*, dont mademoiselle Fanny Essler fera les honneurs avant de se rendre à New-York.

*** Le directeur des beaux-arts promet le Théâtre-Italien à beaucoup de monde, mais nous avons des raisons pour croire que tout le monde sera joué, excepté le riche banquier espagnol que l'on a déjà gratifié de notre premier théâtre lyrique, et qui obtiendra le Théâtre-Italien à des conditions qui permettront à ce *pauvre homme* de faire une bonne affaire dont il a tant besoin.

*** Par extraordinaire et au bénéfice de mademoiselle Grisi, lundi 16 mars, la première représentation de *i Puritani*, exécuté par Rubini, Lablache, Tamburini, Magliano, Boneonsigho, mesdames Grisi et Amigo.

*** A la répétition du *Pirate*, qui devait être joué et qui a été joué en effet au bénéfice de Rubini, le chef d'orchestre Tilmant, emporté par la chaleur de son *jeu*, brisa son archet. Cet accident a été noblement réparé. Le grand chanteur a fait don à l'habile

musicien d'un archet magnifique sur lequel ont été gravés quelques mots destinés à rappeler éternellement à M. Tilmant la glorieuse amitié du maestro.

*** Il est très vrai que madame Damoreau a refusé pendant long-temps de traiter de nouveau avec les directeurs actuels de l'Opéra-Comique; cependant, vaincue par leurs instances, elle a enfin accepté un nouvel engagement pour chanter par représentations et moyennant des feux. C'est fort bien, sans doute, et les directeurs de l'Opéra-Comique auraient conclu un marché satisfaisant s'ils se préoccupaient des véritables intérêts de l'art qu'ils sont chargés de cultiver moyennant finance; mais il n'en saurait être ainsi : madame Damoreau, ou plutôt sa réputation, n'est pour ces spéculateurs qu'un instrument propre à battre monnaie. Qu'on fasse chanter à cette grande artiste de bonne musique ou des rapsodies, peu importe, la grande question pour leur responsabilité vis-à-vis d'eux-mêmes et de leurs protecteurs, car pour eux l'opinion publique n'existe pas, la grande question est que le nom de madame Damoreau soit sur l'affiche. On a engagé madame Damoreau, et cela suffit pour les intérêts de la musique nationale. On va reprendre les répétitions de *Zanetta*, l'opéra en trois actes de MM. Scribe et Auber, et que les auteurs avaient retiré à cause de la retraite de madame Damoreau. D'un autre côté, on annonce que M. Donizetti, mécontenté par le manque complet de politesse des directeurs, a retiré la partition de *Joséphine*, ouvrage qui était déjà en répétitions. En attendant, *Eva*, *la Fille du Régiment* et *Carline* se trouvent sur de très grandes affiches et font des recettes de sept à huit cents francs.

*** Un nouvel attrait signalait, mardi dernier, au théâtre de la Renaissance, la reprise de *la Chaste Suzanne* : madame Anna Thillon était chargée de représenter le jeune Daniel.

*** Le duc de Saxe-Gotha, voulant témoigner à M. Meyerbeer toute sa satisfaction pour la belle cantate que l'illustre maestro a composée à l'occasion de l'ouverture du nouveau théâtre de Gotha, vient de le nommer chevalier de l'ordre de Saint-Ernest.

*** Le chef illustre de notre école de violon, M. Baillot, va donner, les 14 et 21 mars, deux séances de quatuors et de quintetti, rue Bergère, 14. La réputation européenne de ce grand artiste nous dispense d'insister sur l'intérêt qui s'attache à ces deux séances, dont nous nous proposons de rendre compte.

*** M. Szczepanowski, guitariste polonais, qui a donné avec beaucoup de succès un concert à Toulouse et à Bordeaux, vient d'arriver à Paris. Il se fera entendre incessamment.

*** Mademoiselle Mattmann, élève de Kalkbrenner, donnera le 19 mars une soirée musicale dans les salons de M. Hertz. On y entendra pour les instruments : MM. Artôt et mademoiselle Mattmann; pour le chant, MM. Geraldi et Alexis Dupont, et mesdames Eugénie Garcia, Unald et mademoiselle Nau.

*** Il y a quelques jours, une cérémonie touchante réunissait dans l'église de Notre-Dame de Lorette la famille d'Adolphe Nourrit. Ses enfants, auxquels s'étaient joints un grand nombre d'amis, faisaient célébrer un service de bout de l'an pour leur père, si cruellement enlevé à leur affection. Il y a en effet un an que la nouvelle de la mort de Nourrit vint à Paris jeter le deuil parmi les artistes.

*** La sixième chambre correctionnelle vient de décider que le dépôt à la direction de la librairie d'une partition avec accompagnement de piano ne dispensait pas de déposer la publication faite ultérieurement avec accompagnement d'orchestre de la même partition, et que la publication d'un morceau de musique déjà publié dans un autre ton et déposée n'était pas affranchie du dépôt préalable; mais elle a jugé que le dépôt de deux exemplaires suffisait pour satisfaire aux prescriptions de la loi du 21 octobre 1814.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — Mademoiselle Jenny-Colon-Leplus, maintenant en représentations ici, se propose, à dater du 1er mai prochain, de faire une tournée de plusieurs mois.

*** *Lyon.* — La représentation de *Robert-le-Diable*, dans laquelle a paru M. Levasseur, avait attiré du monde. Un ouvrage suivi et complet est une garantie de réussite plus assurée qu'un assemblage de scènes détachées, comme celles que Levasseur nous avait données la première fois. Siran, qui reparaissait après la longue indisposition qui l'avait éloigné de la scène, a fait plus que seconder le chanteur du grand Opéra, aussi a-t-il été rappelé comme Levasseur et salué par d'unanimes applaudissements.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** Le célèbre auteur dramatique Michel Beer, frère de l'illustre auteur de *Robert-le-Diable*, et qui mourut il y a quelques années à Munich, avait ordonné dans son testament que le prix que l'on retirerait d'une de ses maisons à Berlin, fût placé dans les effets publics de la Prusse, et que les intérêts en fussent employés en secours à donner à de jeunes peintres et sculpteurs israélites, pauvres, mais distingués, afin de leur faciliter les moyens de voyager en France et en Italie pour se perfectionner dans leur art. Les exécuteurs testamentaires de Michel Beer viennent de réaliser cet immeuble, et d'en placer le prix selon la volonté du testateur; ils ont en outre prié l'Académie royale des Beaux-Arts de Berlin de se charger de la distribution des secours. Cette illustre compagnie leur a répondu qu'elle se ferait un plaisir de concourir à l'accomplissement de la noble intention du célèbre poëte dont l'Allemagne entière déplore la perte, et elle a décidé que les secours à accorder tous les ans seront mis au concours, et que le premier concours aura lieu dans le courant de l'été de l'année prochaine.

*** *Tournay.* — Le succès de *la Juive* se soutient. Nos acteurs et l'orchestre continuent à rendre cet ouvrage avec l'ensemble le plus satisfaisant; chacun y fait son devoir, quelques uns même font plus encore, car mademoiselle Anaïs, que le désir de bien faire entraîne parfois trop loin, force ses moyens dans quelques passages du duo du second acte et se fatigue à tort. Ce succès n'empêche pas l'administration de monter des nouveautés recommandables : nous savons que les études de *la Reine d'un jour*, d'Ad. Adam, sont fort avancées. M. Pollin ne négligera rien, dit-on, pour monter avec soin cet ouvrage. On parle d'un décor nouveau au premier acte représentant le port de Calais.

*** *Dresde.* — Le maître de chapelle Morlacchi travaille à un nouvel opéra séria. On espère que ce sera un digne pendant de *Tebaldo ed Isolina*. Nous attendons avec impatience Liszt, qui a donné ces jours-ci son dernier concert à Prague. Tous nos pianistes se réjouissent de l'entendre prochainement.

*** *Leipzig.* — M. Mendelsohn Bartholdy doit faire exécuter un nouvel oratorio de sa composition pour le 400me anniversaire de la découverte de l'imprimerie, dont la fête sera dignement célébrée ici les 25 et 26 juin de cette année. Ferdinand Hiller a passé une partie de l'hiver dans notre ville où il s'est également occupé d'écrire un oratorio, *la Destruction de Jérusalem*, qu'il destinait au concert d'abonnement.

*** *Athènes.* — La civilisation européenne continue à payer en détail ses dettes à la civilisation grecque : une troupe d'opéra italien est allée s'établir dans la capitale du nouveau royaume de Grèce. Les dernières nouvelles nous apprennent que cette troupe a déjà chanté les deux opéras de *Lucia di Lammermoor* et *Chiara di Rosenberg*. On fait grand éloge des chanteurs. C'est une satisfaction qu'il faut laisser aux correspondants ou aux vanités locales; le fait vraiment important, c'est l'importation de la musique dramatique sur le sol classique de la Grèce.

CONCERTS ANNONCÉS.

M. Alfred Clémenceau et mademoiselle Valérie de Ruppin, le 14 mars. Salons de MM. Henry Hertz, 38, rue de la Victoire.

M. Baillot, séance de quatuors et quintetti, les 14 et 21 mars, rue Bergère, 14.

Madame Roberts, le 15 mars. Salons de M. Erard, 13, rue du Mail.

M. Victor Delacour, le 15 mars. Salons de M. Petzold, 1, rue Grange-Batelière.

MM. Franco Mendes, séance de quatuors, les 11, 18, 25 mars, et le 1er avril, Salons Bernhard, 17, rue de Buffault.

M. Artôt, le 18 mars. Chez M. Pleyel, rue Rochechouart.

M. Regaldi, le 18 mars. Athénée royal, rue de Valois-Palais-Royal, 2.

Mademoiselle Mattmann, le 19 mars. Salons de M. Hertz, 38, rue de la Victoire.

M. Louis Lacombe, le 23 mars. Salons Erard, 13, rue du Mail.

Mademoiselle Jourdan, 24 mars. Salons Erard, 13, rue du Mail.

M. Batta, le 28 mars. Salons Erard.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 22.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*). GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
5 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 15 mars 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été:
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Procès artistique. Affaire Bouchet contre Rossini (Correspondance de Marseille). — Origine et révolutions de l'Opéra-Comique (7e article); par FÉTIS fils. — 5e Concert du Conservatoire; par H. BERLIOZ. — Concert de mademoiselle Clara Loveday; par A. MOREL. — Revue critique; par MAURICE BOURGES. — Nouvelles.

PROCÈS ARTISTIQUE.

Affaire Bouchet contre Rossini.

A M. le directeur de la GAZETTE MUSICALE.

Marseille, 11 mars 1840.

MONSIEUR,

Votre journal de dimanche ayant signalé au monde musical l'étrange pari qui vient d'avoir lieu à Marseille au sujet d'un morceau de Rossini entièrement refait par M. Bouchet, dont la supériorité en cette occasion a été constatée par arbitres aux dépens de son adversaire; veuillez, en votre qualité de fondateur des ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE, admettre dans votre feuille les pièces d'un procès qui, pour la gaieté, ne le cède en rien au célèbre procès du *Fandango*, bien que cette fois la danse ne figure point dans l'*espèce*.

Agréez, etc.

MAXIME SÉRAPHIN.

Copie du jugement de M. D., arbitre de M. Bouchet.

« Ayant été prié de juger un fragment d'opéra de M. Bouchet sur les paroles et la situation de l'entrée de Mahomet, dans *le Siége de Corinthe*; après avoir assisté à l'exécution de cette nouvelle production musicale, chantée par son auteur; après l'avoir écoutée *par deux fois consécutives*, ainsi que celle de Rossini, avec autant d'attention que d'impartialité en présence de plusieurs amateurs et professeurs exempts comme moi de toute prévention d'enthousiasme et de préjugés *quelconques :* je n'hésite pas à déclarer ici que je donne la préférence à la dernière version musicale de M. Bouchet comme se liant plus intimement au sens des paroles, et *conséquemment* à l'action scénique, condition indispensable, et imposée surtout dans l'école française à tout compositeur de musique lyrique, et que, selon moi, M Bouchet ne se serait pas borné seulement à atteindre celbut essentiel, mais encore qu'il aurait donné à son discours musical un tour énergique, et plus conforme au rôle important du personnage dramatique qu'il n'a pas craint de faire chanter *à sa manière*, même après Rossini. Tel est du moins le résultat d'un essai qui porte avec lui le caractère d'une brillante composition, sous le double rapport de la mélodie et d'une harmonieuse instrumentation (1).

(1) Cette opinion dans laquelle on remarque un si touchant accord de pensée et de style, a été déposée aux archives de M. Bouchet. (*Note du correspondant*).

Jugement d'un tiers arbitre appelé dans ce débat.

Invité à donner mon avis sur deux morceaux de chant ayant pour sujet une scène du *Siége de Corinthe ;* le premier de ces deux morceaux fait par M. C. Bouchet, compositeur du dix-neuvième siècle, et l'autre par un certain musicien assez obscur du nom de Rossini, je déclare que la musique de ce dernier est insignifiante et parfois absurde sous le rapport mélodique, tandis que celle du maestro Bouchet se distingue essentiellement par un *faire* particulier dont le mérite principal est de ne ressembler à rien de connu en ce genre.

De plus, guidé par une longue expérience touchant les œuvres des deux adversaires, j'ose me permettre d'ajouter que *le Barbier*, *la Gazza Ladra*, *Otello*, *Sémiramis*, *Moïse*, *Guillaume Tell*, et autres partitions de Rossini plus ou moins faibles, ne peuvent être comparés à M. *Ripert-Vert*, d'heureuse mémoire, à la *Cantate de Circé*, connue de l'Europe entière, au célèbre quatuor sur la ville de Quimper, et enfin à l'œuvre instrumentale contre ce charlatan de Paganini, qui, pendant vingt années, a osé s'annoncer au monde musical comme un joueur de violon assez recommandable.

Je déclare, en outre, que nul compositeur passé et présent n'a pu atteindre jusqu'ici la manière d'écrire de Bouchet, et que celui-ci mourant (ce qu'à Dieu ne plaise), ses ouvrages resteront comme autant de météores dont l'éclat radieux illuminera le firmament artistique pour indiquer aux générations à venir le vol inspiré du *Génie d'Holopherne* (1)

L...

Lettre de M. Bouchet pour réclamer l'exécution de son pari.

MONSIEUR D***

En votre qualité de dépositaire de la somme que M. M... et moi avons remise entre vos mains, je vous transmets ci-inclus le vote motivé de mes deux arbitres ; ceux de M. M... n'en ayant présenté aucun, leur silence doit être interprété comme un consentement tacite au gain de la gageure en ma faveur.

Veuillez bien en faire prendre connaissance aux parties intéressées ; nous règlerons ensuite le jour où, le verre à la main, nous boirons à la santé des vainqueurs et des vaincus.

Je vous prie de soigner les deux pièces que je vous envoie ; elles sont précieuses pour moi et elles doivent rester dans mes archives. Vous m'obligerez beaucoup, cependant, en leur donnant la plus grande publicité possible. Il est temps enfin de réduire au silence l'ignorance et la méchanceté qui semblent s'acharner de plus en plus contre moi.

C. BOUCHET.

Sitôt après la lettre de M. Bouchet, dont l'état fâcheux ne laisse malheureusement aucun doute, M. le docteur Guiaud s'est présenté chez les arbitres du célèbre compositeur ; mais, n'ayant pas trouvé de motifs suffisants pour donner cours à son ministère, l'émule de M. Esquirol a décliné sa compétence en faveur de M. Barthelemy, conservateur du muséum à Marseille. C'est donc à ce savant naturaliste que l'affaire revient désormais.

En attendant, il a été décidé par un comité essentiellement artistique que le morceau de M. Bouchet, tiré à un nombre considérable d'exemplaires, doit être *déposé dans tous les lieux où besoin sera.*

(1) Dernier ouvrage de M. Bouchet.

ORIGINE ET REVOLUTIONS

DE L'OPERA-COMIQUE.

(Septième article [1].)

En adoptant les imitations des intermèdes italiens bannis de l'Opéra par amour-propre national, les théâtres de la foire avaient achevé de ruiner la comédie italienne, dont l'existence était depuis long-temps languissante, et qui n'avait pas pu, par des essais du même genre, reconquérir la faveur du public. L'Opéra-Comique, de son côté, n'avait pas assez de chanteurs en état de figurer dans les pièces de son nouveau répertoire, et devait, par cette raison, retomber dans les habitudes plus étroites du vaudeville. On reconnut la nécessité d'opérer une fusion entre les deux théâtres, afin de sauver l'un, et de procurer à l'autre les moyens de poursuivre sa réforme musicale. Une ordonnance du roi prescrivit, en 1762, les dispositions de cet arrangement. Laruette, Clairval, Audinot et mademoiselle Deschamps, les meilleurs acteurs de l'Opéra-Comique, passèrent à la Comédie-Italienne; le reste de la troupe se dispersa soit dans les différents théâtres de Paris, soit dans ceux de la province. La première représentation donnée par les acteurs réunis eut lieu le 3 février ; elle se composa de *Blaise le savetier*, de *On ne s'avise jamais de tout*, et d'une petite comédie relative à la circonstance intitulée : *La nouvelle troupe*. Avec les chanteurs de l'Opéra-Comique, la Comédie-Italienne acquit les compositeurs qui travaillaient pour leur théâtre. L'un d'eux, Monsigny, dont les ouvrages eurent une vogue de longue durée, avait vu sa vocation se révéler tout-à-coup et par hasard. Placé d'abord dans les bureaux de la comptabilité du clergé, puis devenu ensuite maître-d'hôtel du duc d'Orléans, il n'avait jamais songé à tirer parti de son mince talent de musicien, lorsqu'il entendit pour la première fois *la Servante maîtresse*, de Pergolèse. Cette musique, d'un style si nouveau pour les Français, éveilla en lui un sens qu'il ne se connaissait pas. Jusqu'alors il avait, comme tant d'autres, bâillé à l'Opéra ; il comprit que l'ennui qu'il éprouvait tenait, non pas au genre lui-même, mais à la manière dont il était traité. Il conçut le projet d'écrire un ouvrage semblable, pour la forme, à ceux qui l'avaient séduits. De sa part, l'entreprise était hardie, car sa science musicale se bornait à pouvoir jouer à peu près juste une partie de violon dans un morceau d'ensemble ; il n'avait pas la plus légère notion de l'harmonie, et ne se doutait pas plus de l'art d'écrire pour les voix que de celui d'employer les éléments d'un orchestre. Tout cela était à apprendre pour lui, et il n'avait pas moins de trente ans lorsqu'il se mit courageusement à l'étude. Un instinct tout particulier le secondait heureusement. En moins d'une année il se mit en état d'écrire passablement l'instrumentation d'un air d'opéra ; il n'en voulait pas davantage. Après quelques essais qu'il ne jugea pas à propos de soumettre au jugement du public, il acheva la partition des *Aveux indiscrets*, petit opéra-comique qui fut représenté au théâtre de la foire en 1759. Quoique ce début fût accueilli favorablement, Monsigny crut devoir garder l'anonyme à cause des ménagements que commandait sa position dans la maison d'Orléans. Il n'eut plus les mêmes motifs de se cacher quand la réunion des deux théâtres se fut accomplie, parce que l'auteur qui n'aurait pas avoué ses relations avec les spectacles de la foire, pouvait écrire ostensiblement pour la Comédie-Italienne, royale et subventionnée. Monsigny fit preuve de facilité dans l'invention des mélodies ; il créa des chants d'un caractère gracieux et rencontra des élans d'une

(1) Voyez la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1839, numéros 68 et 70; année 1840, numéros 6, 8, 13 et 16.

expression pathétique ; mais de fréquentes imperfections dans la forme attestèrent toujours chez lui le manque d'une éducation musicale solide. Il eut le bonheur d'avoir pour collaborateur Sedaine, dont le talent tout d'instinct et pour ainsi dire de révélation, présentait avec le sien une analogie véritable. Tous deux, simples et naturels, avaient deviné l'art plutôt qu'ils ne l'avaient appris.

Philidor, qui débuta dans sa carrière de compositeur sur la scène de l'Opéra-Comique presque en même temps que Monsigny, se distinguait par des qualités absolument différentes. Il était le plus savant des musiciens français de son époque, mais on lui reprochait une certaine âpreté du style. Jusqu'à l'arrivée de Grétry, ces deux auteurs firent seuls la fortune du Théâtre-Italien, et durent sans doute aux oppositions de leur talent de pouvoir régner ainsi près de dix années, sans faire naître dans l'esprit de leurs auditeurs le sentiment de la satiété. Les ouvrages de Philidor sont entièrement oubliés aujourd'hui ; la génération actuelle ignore jusqu'aux titres de ceux qui alimentaient à une époque encore rapprochée de nous tous les théâtres de la France. En vain citerait-on *le Maréchal ferrant*, *Sancho Pança*, *le Sorcier*. Cet oubli profond dans lequel sont tombées des productions célèbres il y a soixante ans, inspire de tristes réflexions sur la vanité des choses de ce monde. Le nom de Philidor est encore généralement connu, mais à quel titre? demandez-le à vingt personnes, dix-neuf le connaîtront comme le premier joueur d'échecs de l'Europe ; une seule à peine saura qu'il fut un grand musicien.

Il n'y a plus guère entre les auteurs et les administrations théâtrales que des rapports purement financiers. Les premiers ne songent qu'à tirer de leurs ouvrages le plus grand profit possible ; les autres ne sont préoccupés que du soin d'exploiter les réputations dans l'intérêt de leur entreprise. C'est un jeu dans lequel, grâce aux finesses du métier, le moins habile est souvent pris pour dupe. Les annales de l'Opéra-Comique nous offrent d'honorables exemples de procédés plus généreux. Par reconnaissance pour les nombreux succès dont ils leur étaient redevables, les comédiens décidèrent, en 1764, qu'une pension viagère de huit cents livres serait offerte à Favart et à Duni. L'année suivante, sans prévenir celui qui allait être l'objet de cette démarche, ils donnèrent une représentation au bénéfice de Philidor. Celui-ci, par reconnaissance, leur abandonna pour toujours le produit de deux de ses pièces dont s'était trouvé composé le spectacle.

Le 20 août 1768, l'affiche de la Comédie-Italienne annonça la première représentation d'une pièce intitulée *le Huron*. Voici ce qu'on disait du jeune musicien dont cette production était le coup d'essai. Né à Liége, ville des Pays-Bas autrichiens, il avait à l'âge de 18 ans entrepris le voyage d'Italie, et fait jouer avec succès à Rome, au théâtre d'Aliberti, *le Vendemiatrice*, intermède. Pendant qu'il jouissait de son triomphe, un secrétaire de l'ambassade française lui prêta la partition de *Rose et Colas*, opéra-comique de Monsigny. Il fut frappé tout-à-coup de l'idée que ce genre est celui dans lequel il est appelé à réussir, et se mit en route pour Paris. Chemin faisant, il s'arrête à Genève et visite Voltaire à Ferney. L'auteur de *la Henriade* lui promet un poëme d'opéra, et il continue son voyage. Arrivé à Paris, il débute par les mille et une démarches infructueuses auxquelles doit se résigner tout musicien ou poëte sans réputation ; il frappe à maintes portes et ne rencontre que des refus. Un jeune littérateur, qui brûlait comme lui du désir de se faire connaître, s'associe à lui, et de leur collaboration résulte la pièce des *Mariages sannites*, opéra-comique en trois actes. On trouve l'ouvrage d'un style trop noble pour la Comédie-Italienne et l'on conseille aux auteurs de le porter à l'Opéra. Sur ces entrefaites, le jeune compositeur reçoit de Voltaire deux poëmes qu'il présente sous un nom supposé, d'après les intentions du grand homme. Dans son opinion, ce n'est qu'une formalité dont l'issue n'est pas douteuse : cependant les deux poëmes sont refusés, et le comité de lecture, croyant que leur auteur peut n'être pas sans mérite, l'engage à continuer dans l'espoir d'un meilleur succès. Le pauvre musicien, à demi découragé, éprouve un nouvel échec lorsqu'il fait entendre sa musique devant une société rassemblée chez le prince de Conti. Ses auditeurs, qui ne tiennent point compte de la mauvaise exécution, ne dissimulent pas l'ennui qu'ils éprouvent, et sortent en disant qu'il n'y a pas d'avenir pour un compositeur dont la carrière commence ainsi. Heureusement, l'envoyé de Suède, qui était présent, fut d'un autre avis, et prit sous sa protection celui dont chacun désespérait. Par son entremise, Marmontel confia au jeune homme inconnu *le Huron*, poëme en deux actes. Il fallut l'influence du personnage diplomatique et le crédit du littérateur, pour décider les comédiens à jouer un ouvrage dont ils auguraient mal. Enfin le jour de la première représentation arriva ; rien ne manqua au succès de la pièce : l'auteur de la musique, Grétry, fut rappelé, et le public sortit en chantant ce motif de la partition : *Dans quel canton est l'Huronie, est-ce en Turquie, en Arabie?* et le lendemain Grétry eut à ses pieds les écrivains qu'il avait vainement implorés peu de jours auparavant. Pour comble de gloire, en se rendant à la Comédie-Italienne, ses yeux tombèrent par hasard sur une enseigne ainsi conçue : *Au grand Huron, N..., marchand de tabac*. Sa vanité d'auteur ne lui permit point de passer devant la boutique sans y faire une ample provision de poudre parfumée, et, comme il le déclara lui-même, jamais il n'en trouva d'auss bonne.

Grétry prit le sceptre de l'Opéra-Comique. *Lucile*, *le Tableau parlant*, *Silvain*, succédèrent immédiatement au *Huron*, et furent suivis de cinquante opéras joués sans interruption dans l'espace de trente ans. A la nouvelle de son départ pour Paris, les musiciens de Liége avaient blâmé devant ses parents la prétention qu'il affichait de vouloir lutter contre des compositeurs tels que Philidor et Monsigny. Ils tinrent un langage tout différent lorsqu'ils virent cette prétention si bien justifiée, qu'au bout de deux ans à peine, le jeune homme présomptueux avait pris le pas sur des illustrations établies. Grétry ne pardonna jamais à ses compatriotes le peu de confiance qu'ils avaient eu dans son avenir.

La troupe de la Comédie-Italienne se recrutait de sujets capables de chanter la musique, proportionnellement très compliquée, qui prenait la place des anciens vaudevilles. Trial, Philippe, mesdames Gonthier, Dugazon et Colombe, ont laissé à leur emploi les noms qu'on leur donne encore en province. Ils débutèrent dans les années qui suivirent la réunion des deux théâtres. La prospérité de la nouvelle entreprise faisait envie à l'Opéra ainsi qu'à la Comédie-Française ; mais depuis que l'Opéra-Comique était devenu *théâtre royal*, il n'était plus possible de le faire supprimer. Tout n'était pas bénéfice, néanmoins, dans la faveur d'un titre officiel. Il fallait que les *comédiens ordinaires du roi* observassent par de fréquentes *relâches* les deuils de la cour, et qu'ils cessassent même leurs représentations lorsqu'un prince du sang se trouvait en danger. Nous voyons dans des mémoires du temps que, le 30 juin 1774, sur les sept heures du soir, tandis qu'on jouait le premier acte de *l'Ami de la maison*, M. Laurent, secrétaire de la police, se transporta à la Comédie-Italienne, et fit cesser sur-le-champ le spectacle, à cause des prières de quarante heures qui venaient d'être ordonnées pour le roi dont la petite vérole menaçait les jours. Tous ces relâches obligés portaient

préjudice aux entreprises théâtrales, en ce qu'ils constituaient à la fin de l'année un total assez considérable de recettes manquées.

Bien que la Comédie-Italienne fût dans une situation brillante depuis que la collaboration de Monsigny, de Philidor, et de Grétry lui permettait de compter sur autant de succès que d'ouvrages représentés, une nouvelle réforme dans la constitution de ce théâtre fut jugée nécessaire et mise à exécution en 1780. Depuis long-temps les farces italiennes étaient complétement abandonnées, et les opéras-comiques seuls attiraient le public. Il était donc inutile de faire venir de l'étranger des acteurs qui coûtaient fort cher sans exercer aucune influence sur les recettes. Par lettres-patentes du 31 mars 1780, la Comédie-Italienne proprement dite fut supprimée; les acteurs qui jouaient ce genre, désormais exclus, furent dédommagés par des pensions et des gratifications. En conséquence, il fut permis aux administrateurs de l'Académie royale de musique d'accorder à la troupe française un bail de privilége de l'Opéra-Comique pour la représentation de comédies, d'opéras bouffons, *de pièces de chant, soit vaudevilles, soit à ariettes, et de parodies.* Les motifs sur lesquels s'appuyait l'autorité pour prendre cette mesure méritent d'être rapportés, parce qu'ils témoignent d'un intérêt bien entendu pour la musique et d'une juste appréciation des progrès que cet art avait faits en France. « Le roi, est-il dit dans les dispositions générales qui accompagnent l'ordonnance, s'est déterminé d'autant plus volontiers à cet arrangement que, par le compte qu'il s'est fait rendre de l'état du spectacle en question depuis 1762, ses progrès croissants ont été constatés. La musique française, qui jadis était l'objet du mépris des étrangers, est répandue dans toute l'Europe. On exécute les opéras bouffons français dans toutes les cours du Nord et même en Italie. Ce sont les ouvrages de ce genre qui ont formé le goût en France, qui ont accoutumé les oreilles à une musique plus savante et plus expressive, et qui ont enfin préparé la révolution arrivée sur le théâtre même de l'Académie royale de musique, où l'on voit applaudir des chefs-d'œuvre dont on n'aurait ni connu ni goûté le mérite si on les y avait joués vingt ans plus tôt. D'après cela, le roi a pensé qu'il ne pouvait mieux témoigner aux acteurs de la Comédie-Italienne la satisfaction qu'il a de leurs services, qu'en leur donnant une consistance solide et légale, semblable à celle des comédiens français. » Ce préambule d'une ordonnance royale ne se lit pas sans quelque surprise, lorsqu'on songe qu'une grande partie de la nation mettait, à l'époque où il fut publié, une sorte de patriotisme à repousser la musique italienne.

En conséquence de l'arrêté par lequel l'Opéra-Comique se trouvait réorganisé, un acte de société fut rédigé pour constater les devoirs et les droits des comédiens associés. On créa un fonds de 500,000 livres divisé en vingt parts de 15,000 livres également susceptibles de division en trois quarts de parts, demi-part et quart de part. Chaque acteur admis à faire partie de la société dut fournir 15,000 fr. pour une part entière ou la somme équivalente à sa fraction de part; il fut réglé que les bénéfices de l'entreprise seraient répartis entre les sociétaires après le prélèvement des frais et d'une retenue destinée à entretenir un fonds de réserve pour le service des pensions. De tous les acteurs italiens, Camerani fut seul conservé avec le titre de semainier perpétuel qu'il conserva jusqu'en 1815.

En 1786, Léonard, coiffeur de la reine Marie-Antoinette, obtint, par la protection de cette princesse, le privilége d'un nouvel opéra italien, non pour l'exploiter lui-même, car sa charge à la cour valait mieux que la position précaire d'entrepreneur de spectacles, mais pour en traiter avec un spéculateur. Giotti se présenta, et versa toutes ses économies pour faire les premiers fonds. On n'avait pas encore entendu à Paris de troupe aussi parfaite que celle qu'il rassembla; l'orchestre fut composé d'instrumentistes parfaits, et M. Cherubini, qui venait d'arriver en France, fut chargé de diriger l'exécution musicale. Un almanach des spectacles du temps s'exprime avec le plus vif enthousiasme sur le compte du jeune *maestro di musica:* « M. Cherubini (nous citons textuellement), déjà si célèbre avant l'âge où on songe à le devenir, a refait plusieurs morceaux de musique dans la plupart des pièces italiennes qui composent le répertoire de l'*opéra Buffa.* Il ajoute souvent à la musique des Paisiello, des Sarti, des Cimarosa, des morceaux qui raniment la vigueur de ces grands maîtres, et les premiers compositeurs de l'Italie rendent hommage à un génie dont ils reconnaissent la supériorité. » Nous ne croyons pas que M. Cherubini ait jamais voulu ranimer la vigueur de Cimarosa et de Paisiello, mais nous voyons que déjà le savant compositeur, réclamé par la France où il s'est fixé comme une de ses gloires musicales, était hautement apprécié. L'auteur de la notice dont nous venons de citer un extrait ajoute, en parlant de M. Cherubini : « On craint que l'excès du travail et le feu du génie ne nuisent à sa santé déjà chancelante. » Ces appréhensions ne se sont heureusement pas justifiées; voilà *cinquante ans* qu'on les manifestait, et celui qui en était l'objet conserve encore une singulière vigueur. Le début de la nouvelle troupe eut lieu, le 16 janvier 1789, dans la salle des Tuileries, avec la jouissance de ce local assurée pour trente ans par un arrêt du conseil. Les actionnaires, se croyant garantis pour la durée de bail, dépensèrent 250,000 livres en réparations et en embellissements; mais ils n'étaient pas installés de huit mois, quand l'arrivée de Louis XVI à Paris, après les journées du 6 octobre, les contraignit à quitter les Tuileries, où ils auraient pu cependant demeurer encore sans les tracasseries suscitées par la municipalité. Un mois se passa avant que les entrepreneurs pussent organiser ailleurs leur spectacle; ils se décidèrent enfin à s'établir dans la salle du sieur Nicolet, à la foire Saint-Germain, en attendant qu'on eût choisi et approprié un local plus convenable. A cette époque, un opéra français fut joint à la troupe italienne et donna des représentations alternativement avec cette dernière. C'est alors que Martin, ce chanteur étonnant dont la carrière a été si brillante et si longue, fit ses débuts. Le théâtre organisé de cette manière prit le nom de *théâtre de Monsieur,* parce qu'il s'était placé sous la protection du comte de Provence, depuis Louis XVIII.

La salle de Nicolet était insuffisante pour les opéras italiens et français réunis. Les entrepreneurs firent l'acquisition d'un terrain rue Feydeau, et obtinrent du ministre la permission de construire un nouveau théâtre. Il fallait que cette permission fût visée par le président de la municipalité; lorsqu'on la présenta à Bailly, qui remplissait ces fonctions, il l'arracha des mains de celui qui en était porteur, et le déchira en s'écriant : *Nous n'avons besoin ni de baladins ni de farceurs.* Il fallut solliciter une autre autorisation du conseil général de la commune, ce qui entraîna un délai d'un mois, ruineux pour l'entreprise.

Dans un dernier article, nous traverserons la période qui s'est écoulée depuis l'aurore de la révolution française jusqu'à 1830. Ce sera le terme de cette trop longue histoire.

Édouard Fétis.

CINQUIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

On nous a fait entendre de nouveau la magnifique ouverture de *Léonore*, de Beethoven. Je suis convaincu que le public serait heureux de l'applaudir une troisième fois avant la fin de la saison, et de se dédommager ainsi d'avoir attendu pendant DOUZE ANS que ce chef-d'œuvre parût sur le programme de la Société des concerts. L'exécution a été irréprochable.

L'air avec chœur d'Euryanthe, chanté par mademoiselle Lavoye, est celui qu'avait introduit M. Castil-Blaze dans le pasticcio donné à l'Odéon sous le nom de *la Forêt de Sénart*. Ce morceau plein de naïveté et d'une fraîcheur délicieuse, fut assez mal accueilli il y a deux ou trois ans par le parterre du Conservatoire. Cet accueil insolite, j'allais dire insolent, fait à l'une des plus charmantes compositions de Weber, fut-il motivé par l'exécution? je n'en crois rien. J'aime mieux l'attribuer à un caprice, à une boutade, à une distraction, à une bêtise de l'auditoire. Cette explication est à la fois plus simple et plus naturelle. Quoi qu'il en soit, ce même morceau qu'on traita si mal il y a peu d'années, a été fort goûté et assez applaudi dimanche dernier. Allons, c'est bien heureux!

Mademoiselle Lavoye, qui chantait la partie principale, est, dit-on, élève de Ponchard. Elle possède un soprano assez étendu, d'un timbre doux, un peu voilé, mais flexible et expressif. Elle a une propension à chanter trop haut contre laquelle elle fera bien de se tenir en garde, mais qu'il lui sera peut-être facile de combattre avec un peu d'attention. Nous n'en voulons pour preuve que les deux ou trois mesures qui terminent la phrase principale du solo. La première fois, la cantatrice les a chantées près d'un quart de ton au-dessus du diapason, et à la seconde reprise, s'étant aperçue sans doute de ce grave défaut de justesse, elle l'a fait disparaître tout-à-fait, et ses intonations n'ont plus rien laissé à désirer.

Le solo de violon de M. Grassi a été plus favorablement jugé par le public que par les artistes, qui, en général, se sont montrés sévères à son égard. Je conviens que l'air varié choisi par le virtuose m'a paru un peu monotone, mais nous en écoutons patiemment tous les jours qui n'offrent pas beaucoup plus d'intérêt. Tout ce que je puis dire du talent de l'artiste italien, c'est que je l'ai entendu plusieurs fois exécuter d'une manière remarquable, sous tous les rapports, le premier violon des grands quatuors de Beethoven, et que je connais même un quatuor de sa composition d'un style fort distingué, tant par le choix des harmonies que par des dessins mélodiques pleins de verve et d'originalité.

On a redemandé, comme toujours, le chœur des chasseurs d'Euryanthe; il a été quelquefois mieux chanté. Les premiers ténors ont à se reprocher deux ou trois sons criés d'un assez mauvais effet; je trouve aussi que le fameux *ré* bémol n'étant pas soutenu autant que sa valeur l'indique, perd beaucoup de sa puissance; une telle manière de couper le son, au lieu de le prolonger avec force pendant toute la durée déterminée par le compositeur, décolore la modulation en affaiblissant le retentissement de cette vigoureuse clameur jetée à travers les bois par les jeunes chasseurs.

Que dire de neuf de la symphonie avec chœurs? Rien; sinon que cette colossale composition a fait fuir une trentaine d'habitués des premières loges, lesquels, au dire de certaines gens d'ordinaire bien informées, auraient rendu leurs coupons pour cette séance, seulement parce qu'on y devait entendre le chef-d'œuvre de Beethoven. Si le fait est vrai, il faut reconnaître à cette manifestation le mérite de la franchise. On devrait inviter ces braves amateurs à un concert monté uniquement pour eux, et dont le programme se composerait de l'ouverture des *Prétendus*, de trois cavatines italiennes dues à la verve des petits maîtres modernes, d'une douzaine de variations pour le basson sur l'air *Au clair de la lune*, et de quelques symphonies de Lachnitz.

En attendant, rendons justice à l'intelligence et au sentiment musical d'une grande partie de l'auditoire, qui a manifesté d'une façon éclatante son admiration pour l'ensemble et les détails de cette œuvre merveilleuse. L'adagio surtout a fait naître de profondes émotions. Parmi les beautés de l'exécution de ce morceau il faut signaler le solo de cor, rendu par M. Rousselot avec une telle pureté et tant d'égalité dans les sons, qu'il devenait fort difficile de s'apercevoir que cette phrase, écrite pour l'exécutant en *la* bémol, contient par conséquent une grande quantité de notes *bouchées*, dont l'intonation, comme on sait, n'est pas toujours sans danger pour la justesse.

Les quatre parties vocales récitantes avaient été confiées à MM. A. Dupont, Alizard, mesdames Lavoye et Wideman, qui n'ont presque pas laissé apercevoir l'énorme difficulté de leurs rôles, tant ils avaient mis d'attention et de soin à les bien étudier. A part la qualité des voix qui pourrait être meilleure, on doit reconnaître que les chœurs de cette symphonie sont aujourd'hui exécutés aussi bien que possible. S'ils n'ont pas plus de sonorité, il faut en chercher la cause dans le diapason trop élevé où l'auteur a presque toujours maintenu les voix et dans la multitude de syllabes qu'il leur a donné à prononcer.

On devrait bien, quand on exécute cet ouvrage au Conservatoire, donner aux auditeurs une traduction littérale des paroles allemandes; les vers français que l'on chante n'en sont qu'une imitation libre dont, au reste, on n'entend pas un mot. Comment veut-on que le public puisse comprendre ainsi toutes les intentions du compositeur, reconnaître la raison du plan qu'il s'est tracé, et apprécier le mérite d'expression de ses chants?

On sait que le sujet des chœurs est une ode de Schiller; mais le sens de cette ode est demeuré inconnu au plus grand nombre, à tel point que j'entendais dire l'autre jour que c'était le fameux poëme de *la Cloche*, tandis qu'il s'agit de l'*Ode à la joie*.

H. BERLIOZ.

CONCERT DE MADEMOISELLE CLARA LOVEDAY.

Voici une soirée musicale qui a droit à une mention toute particulière, tant par le talent de la bénéficiaire, que par la brillante composition du programme et la beauté de la réunion. Il ne pouvait en être autrement; la société fashionnable qui se presse tous les quinze jours aux charmantes matinées musicales de mademoiselle Clara Loveday, dignes pendants des soirées de son voisin M. Zimmerman, ne pouvait faire défaut lorsqu'il s'agissait, dans une occasion aussi importante, de témoigner à sa pianiste de prédilection toute la sympathie qu'elle éprouve pour son talent. Si nous en avions le temps, nous consacrerions quelques mots à ces brillantes matinées, où les artistes les plus distingués tiennent à honneur de se faire entendre, où Artot fait retentir son archet magique, où les Italiens comparaissent en la personne de Tamburini, et qui, données les mêmes jours, à la même heure que les matinées des frères Batta, ont eu plus d'une fois la gloire d'enlever quelques auditeurs à notre violoncelliste par excellence.

Mademoiselle Loveday a une spécialité de talent qui lui permettra toujours de se faire entendre avec le plus grand succès, même après les Liszt, les Chopin, les Thalberg; c'est

elle qui est, sans aucun doute, dans ce moment, l'expression la plus élevée parmi nous du talent de la femme-pianiste, et l'on sait quelle puissance de séduction exercent les femmes par cette délicatesse d'expression, cette gracieuse finesse, cette exquise sensibilité qu'elles savent toujours apporter dans la pratique de la littérature et des beaux-arts. Mademoiselle Loveday, dont les progrès depuis trois ans ont été si sensibles, nous semble évidemment appelée à remplir la place brillante laissée vacante à Paris par le départ de madame Pleyel.

Mademoiselle Loveday a exécuté trois morceaux, chacun d'un style et d'un genre entièrement différents; la première partie du concerto en *la* mineur de Hummel, la fantaisie sur *Moïse* de Thalberg, et le morceau de salon de Weber. Par la pureté classique de son jeu dans le concerto de Hummel, par la puissance de mécanisme et la verve brillante qu'elle a déployées dans la fantaisie de *Moïse* et par la profonde entente musicale dont elle a fait preuve dans le morceau de Weber, mademoiselle Loveday a montré qu'elle était à la hauteur de tous les genres d'expression, et le public, qu'elle a constamment tenu sous le charme, l'a payée par les plus vifs applaudissements Pour nous, nous avouerons que nous avons été particulièrement séduit par le sentiment parfait et par la sage retenue qui ont caractérisé l'exécution du morceau de Weber, dont quelques pianistes, d'un talent très remarquable d'ailleurs, ont le tort d'exagérer l'expression.

Les artistes les plus distingués s'étaient empressés d'offrir leur concours à la charmante pianiste. Un orchestre même, celui du Cercle musical, composé mi-partie d'amateurs et d'artistes, s'était mis à sa disposition, et lui a accompagné les deux concertos. Il a assez bien fonctionné sous l'habile direction de M. Seghers. Ces messieurs (nous entendons messieurs les amateurs) ont du zèle et l'envie de bien faire; ils y parviendront avec du travail et de sages avis.

M. Hauman a très brillamment exécuté une fantaisie de sa composition; il a fait chanter à son violon une mélodie de je ne sais plus quel opéra italien avec une profondeur de sentiment que Rubini lui même n'aurait pas désavouée. On a vivement applaudi la belle voix de contralto de madame Widemann et la vocalisation facile de M. Grard, qui promet un bon baryton à nos théâtres lyriques; mais les honneurs du chant ont été particulièrement pour Roger, qui n'a pu malheureusement dire que deux mélodies de Schubert, et pour mademoiselle Elian Barthélemy, qui a chanté avec un goût parfait l'air si difficile du *Serment* et le duo du *Maître de chapelle* avec M. Grard. Le talent de cette jeune cantatrice fait de jour en jour les progrès les plus remarquables; sa vocalisation est nette, facile et brillante et son chant gagne de plus en plus sous le rapport de la grâce et du sentiment. Il n'y a, du reste, qu'à voir tout le chemin que mademoiselle Elian Barthélemy, depuis un an environ, a su faire à l'Opéra, où, lundi dernier encore, elle a obtenu, dans le rôle d'Isabelle, de *Robert-le-Diable*, les applaudissements les plus mérités.

Aug. Morel.

P. S. Je ne veux pas finir sans annoncer les deux concerts d'Artot et de Batta, qui auront lieu successivement dans le courant de ce mois. Les talents les plus renommés y paraîtront à côté d'eux. Mais qu'est-il besoin de s'enquérir de la composition de leurs concerts? Artot et Batta, ces deux noms-là, ensemble ou séparément, sont bien suffisants par eux-mêmes.

Revue critique.

Variations pour le violoncelle sur un thème original par M. Jacques Franco Mendes; *Variations brillantes* sur un motif de Bellini, du même auteur; *Fantaisie* pour violon et violoncelle sur des motifs de *Zampa*, par MM. Jacques et Joseph Franco Mendes.

De toutes les formes de composition imaginées jusqu'à ce jour la variation est bien certainement celle dont les solistes ont le plus usé et abusé de toute manière, et sur laquelle pourtant le public des concerts, espèce routinière par essence, semble se blaser le moins. Aussi la lui prodigue-t-on avec une munificence hyperbolique. Il est vrai que l'auteur et l'auditeur y trouvent leur compte. L'un s'accommode fort bien de ne se pas mettre en grande dépense d'invention, et de paraphraser tout simplement les idées d'autrui. Un motif en vogue, quelques formules brillantes et d'un effet éprouvé suffisent à la paresse organique de l'autre, qui ne déroge pas aisément à ses habitudes favorites, et ne veut guère se fatiguer à juger du nouveau. Ce n'est pas cependant qu'il n'y ait moyen d'innover dans la variation même. Qui remonterait historiquement jusqu'à son berceau la verrait passer par une multitude de transformations successives, et reconnaîtrait forcément à plusieurs époques l'influence d'un génie régénérateur. Mais ces époques sont éloignées. L'intervalle en est comblé par un peuple d'imitateurs, qui ne s'arrêtent qu'après avoir usé et brisé le moule-modèle, et dont le nombre est tellement grand qu'on serait porté à regarder la variation comme la forme la plus facile à réaliser. Il est certain pourtant qu'une excellente variation n'est pas chose vulgaire. Quantité de gens en ont écrit; fort peu ont mérité d'être remarqués. Il faut en effet, pour y réussir, un tour particulier de l'esprit, une certaine fécondité mélodique, et par-dessus tout une grande variété de ressources.

C'est à ce titre que nous signalons les variations pour violoncelle publiées par M. Jacq. Franco Mendes. Certes, nous ne voulons pas dire qu'elles sont de nature à faire date et école. Mais elles sortent de la foule, et se distinguent dans le nombre infini de leurs rivales par une tournure élégante, de la grâce, et une heureuse diversité de rhythmes et de formes. On y trouve réunis deux mérites difficiles à concilier d'ordinaire; car elles sont à la fois *chantantes*, selon le terme vulgaire, et fort bien appropriées aux facultés de l'instrument. M. J. Franco Mendes écrit pour le violoncelle en homme qui en connaît à fond tous les moyens. Aussi disons-nous que son œuvre est non seulement agréable, mais utile; ses variations conviennent à l'étude comme au concert; elles s'adressent à l'écolier comme au virtuose.

Celles que le même auteur a composées sur un motif de Bellini nous paraissent supérieures aux autres, aussi bien par l'importance du morceau qui est plus étendu, que par le contraste des caractères, des mouvements et des dessins mélodiques, et par je ne sais quelle couleur brillante dont il a revêtu les traits de difficulté qu'on rencontre dans cet ouvrage en plus grand nombre que dans le premier. Peut-être aurait-on droit de désirer que M. J. Mendes eût fait disparaître quelques incorrections de style qu'une oreille exercée démêle et réprouve dans l'accompagnement de piano joint à ses variations. Mais, comme il ne s'agit nullement ici d'un morceau classique, et qu'après tout l'auteur n'a eu qu'un but, celui de nous donner un *solo* fort agréable (projet qu'il a réalisé de tout point), nous condamnerons au silence un purisme trop scrupuleux pour louer avec

sincérité l'heureuse invention et le bon goût de la partie récitante.

Les mêmes qualités se font remarquer dans la fantaisie sur les motifs de *Zampa*. MM. Jacq. et Joseph Franco Mendes ont formé ici une association fraternelle, et mis en commun le talent d'instrumentiste qu'ils possèdent tous deux. A coup sûr ils ont été fort heureusement inspirés en choisissant pour un duo de violon et de violoncelle des thèmes si chèrement aimés du public, et surtout en les groupant avec assez d'art pour donner un intérêt alternatif et toujours piquant aux deux instruments-soli. Le morceau qu'ils ont écrit leur fournit l'occasion de déployer avec effet les ressources les plus variées d'une exécution riche et brillante. Nous regrettons cependant qu'ils n'aient pas jugé à propos d'ajouter un accompagnement de piano, pour obtenir une sonorité plus complète. Le morceau de MM. Franco Mendes rentre dans le domaine des concerts; et l'on conviendra qu'un violon et un violoncelle sans autre soutien qu'eux-mêmes ne peuvent fournir un ensemble, une plénitude d'harmonie proportionnée à l'étendue d'une salle spacieuse. L'oreille du public n'est pas accoutumée à cette espèce de nudité, à cette simplicité de moyens, surtout dans un morceau de longue haleine. Cela ne convient guère qu'à la chambre; le solo de concert ressort et tranche mieux sur un fond de sonorité plus nourri. Quoi qu'il en soit, la fantaisie de MM. Franco Mendes se recommande, telle qu'elle est, par le charme et la distribution intelligente des mélodies, par le brillant des traits, et leur convenance parfaite à la nature de chaque instrument. Les difficultés abondent, il est vrai, dans ce morceau autant pour le violon que pour le violoncelle; mais elles ont le mérite de satisfaire l'oreille tout en étonnant les yeux, et laissent deviner dans les deux compositeurs des exécutants habiles. D'ailleurs, où ne met-on pas de difficultés aujourd'hui! Tous nos solistes de tout rang se croiraient indignes du nom de *virtuoses* s'ils ne donnaient à chaque instant la frayeur de leur voir rompre les bras, le poignet ou les doigts. Il semble que Corneille ait écrit tout exprès pour eux :

A vaincre sans péril on triomphe sans gloire.

Maurice BOURGES.

Nouvelles.

*** *Les Martyrs* seront bien certainement joués avant la fin du mois. On les répète matin et soir. Les décors sont terminés et prêts à être posés.

*** L'Opéra va remettre plusieurs ballets d'action. Il commencera par *la Fille du Danube*, dont mademoiselle Nathalie Fitzjames remplira le principal rôle.

*** Mademoiselle Thérèse Elssler est partie jeudi dernier pour Hambourg.

*** Les progrès de mademoiselle Elian sont incessants. Lundi dernier, cette jeune cantatrice a exécuté, avec beaucoup de goût et de charme, le rôle d'Isabelle, de *Robert-le-Diable*. Le public l'a sincèrement et justement applaudie. *Robert-le-Diable* avait, selon son habitude, attiré une foule immense.

*** Mademoiselle Grahn est atteinte d'une affection rhumatismale dans l'articulation du genou gauche qui la mettra dans l'impossibilité de reprendre son service avant trois semaines au plus tôt. C'est ce qui l'a privée de figurer hier dans la résurrection de mademoiselle Falcon.

*** Une lettre de Naples, du 26 février, porte que le célèbre impressario Barbaja renonce à la direction du théâtre de Naples, et qu'il songe à venir demander la direction du Théâtre-Italien de Paris. C'est une *affaire* qui pourrait s'arranger dans le cas où le théâtre ne serait pas accordé, suivant les vœux du directeur des beaux-arts, au riche banquier espagnol, mais à un favori du ministère qui le céderait sans doute au célèbre impressario italien.

*** Demain lundi, 16 mars, par extraordinaire et au bénéfice de mademoiselle Grisi, la première représentation de la reprise de *I Puritani*, chantés par Rubini, Lablache, Tamburini, Magliano, mesdames Grisi et Amigo.

*** La commission des auteurs se souvenant enfin de ses devoirs, prépare un travail sur l'état actuel du théâtre de l'Opéra-Comique.

*** Il est question à l'Opéra-Comique d'un nouvel opéra à quatre personnages, dans lequel un rôle important serait confié à Chollet.

*** Le théâtre de la Renaissance vient de montrer sous un nouvel aspect le talent flexible de madame Anna Thillon, qui a rempli le rôle de Daniel de *la Chaste Suzanne* avec un charme et une distinction remarquables.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, le théâtre de la Renaissance donnera *la Chaste Suzanne*, par Euvet et madame Anna Thillon.

*** MM. Thalberg et de Bériot sont de retour à Paris. On parle d'un concert qu'ils doivent donner ensemble.

*** Le concert de M. Artôt aura lieu mercredi 18 mars, chez MM. Pleyel et Cie, 20, rue Rochechouart. Voici le programme : Grand trio (inédit) pour piano, violon et violoncelle, exécuté pour la première fois par MM. Osborne, Artôt et Franchomme. *Prendi per me sei libero*, air chanté par madame Albertazzi. Grand duo des *Puritains*, chanté par mademoiselle de Rivière et M. Géraldy. Fantaisie pour violoncelle exécutée par M. Franchomme. Air chanté par madame Labarre. Souvenirs de Bellini, caprice brillant pour violon, exécuté par M. Artôt. Air de *Torquato Tasso*, chanté par mademoiselle de Rivière *Le Rêve*, scène de violon, exécutée pour la première fois par M. Artôt. Cavatine chantée par madame Albertazzi. Solo pour piano, exécuté par M. Osborne. *Le Moine*, scène chantée par M. Géraldy. Fantaisie pour violon, sur la dernière scène de la *Lucie*, exécutée par M. Artôt. Romances chantées par madame Labarre, accompagnées par M. Labarre.

*** Notre célèbre violoncelliste Alex. Batta, avant de partir pour l'Angleterre, donnera un concert dans les salons d'Erard. Il aura lieu le 28 mars. Nos plus grands instrumentistes et chanteurs s'y feront entendre.

*** La soirée musicale de M. Alfred Clémenceau, et de mademoiselle Valérie de Rupplin, annoncée pour le samedi 14 mars, est renvoyée au mardi 17 du même mois, à cause de la représentation de mademoiselle Falcon.

*** La seconde séance de quatuors de MM. Franco Mendes aura lieu mercredi prochain 18, à deux heures. On exécutera entre autres morceaux, les suivants : Quatuor composé par M. Franco Mendes (violoniste), un quatuor de Beethoven et un quintetto d'Onslow.

*** On a exécuté vendredi dernier avec un grand succès, au concert Valentino, la symphonie pastorale de Beethoven. On doit y dire, dans le courant de la semaine prochaine, plusieurs morceaux nouveaux et entre autres un monetto pour instruments à piston par M. Félicien David.

*** Nous avons déjà parlé avec éloge du talent précoce du jeune Rongry comme compositeur et comme violon. Mercredi dernier, au concert de la rue Saint-Honoré, dirigé par M. Valentino, ce jeune artiste a obtenu les suffrages du public et de l'orchestre à l'occasion d'un solo de violon qu'il a fait entendre et qui était de sa composition.

*** *Salle Saint-Honoré.* — Une grande solennité musicale est annoncée pour mercredi prochain. Le choix des morceaux qui composeront le programme et la réputation des exécutants donneront à cette soirée un puissant attrait. Le concert commencera, 1° par l'ouverture de *Fernand Cortès*, de Spontini (première fois); 2° par un nonetto d'une facture toute nouvelle, composé pour instruments à pistons, et exécuté par MM. Forestier, Urbain, Hermans, Caussinus, Faivre, Schneider, Vandenberg et Marillac. Ce morceau est divisé en allegro, andante, scherzo et final. L'ouverture du *Jeune Henri*, de Méhul, terminera la première partie. Le grand septuor de Beethoven composera la deuxième partie et terminera une des plus belles soirées musicales qui puissent être offertes au public.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen, 5 mars.* — Théâtre des Arts. — Madame Nathan nous a fait aujourd'hui ses adieux dans les principaux actes de *la Juive*, de *Guillaume Tell* et des *Huguenots*; son triomphe a été complet; redemandée à la chute du rideau, elle a reçu une foule de bouquets et de couronnes. Pour donner un attrait plus puissant au spectacle du jour, l'administration, à la faveur de l'agonie des jours gras, nous donnait un divertissement, en parti travesti, avec *pas nouveaux* par Bouxary, madame Sigalloux et notre inimitable Berthier. Les deux premiers se sont fait vivement applaudir dans un pas espagnol où madame Sigalloux et Bouxary ont lutté de légèreté avec le sylphe des sylphides modernes. Pour Berthier, il nous a fait une délicieuse charge; travesti en sylphide, il a imité avec beaucoup de talent les poses gracieuses de nos premières danseuses, et a fini par une ascension dans les airs, emportant avec lui un jeune sujet de la nouvelle école de danse formée à Rouen.

*** *Du 11.* — Thalberg et de Bériot viennent de donner ici un concert auquel assistait une assemblée aussi nombreuse que le pouvait permettre la précipitation avec laquelle ils sont arrivés et le peu de temps qu'on a eu pour annoncer cette bonne fortune au public. Bériot, qui ne s'était jamais fait entendre à Rouen, a joué avec un succès immense un air varié, un duo avec Thalberg et le fameux tremolo sur l'andante de Beethoven. Avant la fin de ce morceau, des applaudissements frénétiques ont couvert le jeu de l'exécutant, et une couronne lui a été jetée. Thalberg, qui jouait aussi pour la première fois à Rouen, s'est fait connaître aux Rouennais presque ébahis, par la *Prière de Moïse*, un duo avec Bériot et un morceau inédit. Nous empruntons à ce sujet une partie de la relation du *Journal de Rouen* : « Le souvenir de *Don Juan* est une belle composition. Plusieurs thèmes y sont traités avec un art remarquable. Dans ce morceau (inédit), Thalberg a réuni toutes les ressources qui lui appartiennent et dont il est le créateur. Les combinaisons les plus ingénieuses entourent le chant et le soutiennent; les traits eux-mêmes, quelque brillants qu'ils soient, laissent toujours entendre une mélodie qui se renouvelle et se reproduit sans cesse. Le célèbre menuet de *Don Juan* y est développé sous les formes les plus entraînantes et termine cette belle fantaisie dans une variation où tour-à-tour il est joué par les deux mains, pendant qu'une gamme brillante et rapide fait scintiller mille diamants sur les touches. Ce morceau a produit la plus grande sensation, et, comme à Bériot, une couronne est venue témoigner à Thalberg l'enthousiasme du public. Le concert a fini par un charmant duo, dans lequel les deux grands artistes sont venus recueillir de nouveaux applaudissements et de nouvelles couronnes. Nous avons assisté à de bien grandes représentations, à des spectacles bien gigantesques pour l'effet, et pour tout dire, nous avons été témoins de cette ineffable soirée où l'illustre et infortuné Nourrit nous initiait aux grandeurs dramatiques de la partition de *la Juive*, de cette explosion de bravos et d'acclamations frénétiques qui éclata à la *stretta* finale du quatrième acte; et il faut que nos fassions remonter jusque-là nos souvenirs pour donner une idée des transports dont nous avons tous été saisis hier, de l'enivrement extatique dans lequel nous avons été plongés, en présence de ce violon qui se glissait dans nos fibres les plus sensibles et les plus délicates, de ce piano qui s'était emparé de notre âme à tous pour la faire circuler sur toutes les touches de son magnétique clavier. Nous ne pouvons nous persuader que cela soit fini, que tout est dit, et que tout rapport est désormais rompu entre nous et ceux qui nous ont si merveilleusement fascinés. On ne se quitte pas si vite, après s'être si bien entendu. Un second concert! qu'un second concert nous soit donné! Nous implorons à cet égard les deux artistes et la direction. Un second concert! et la salle menacera de s'écrouler sous la masse des spectateurs, comme hier elle a failli s'écrouler sous le poids des applaudissements et trépignements. »

*** *Lille.* — Enfin, après quatre mois d'attente, on vient de nous donner *les Huguenots*, cette représentation a été, pour Mlle Caroline Klotz, MM. Wimphen et Lemonnier, l'occasion d'un véritable triomphe; ces trois jeunes et savants artistes ont résumé, dans ce bel opéra, tout le talent qu'ils ont acquis depuis leurs débuts; mademoiselle Klotz a excité à plusieurs reprises des bravos d'enthousiasme qui se sont répétés jusqu'à trois fois, et c'était justice.

*** *Bordeaux.* — Madame Léméri, qui tenait il y a quelques années à Marseille l'emploi de première chanteuse, *désirant se faire connaître*, vient de jouer *le Comte Ory* et le premier acte de *la Muette*; le public, trop souvent trompé par l'annonce pompeuse de l'affiche, a été fort satisfait. Cette dame, qui joint à une voix très légère une excellente méthode, a été fort applaudie, surtout dans le grand air de *la Muette*; on l'a dit engagée à Bruxelles.

*** *Montpellier.* — Le répertoire de la semaine a ramené les plus beaux ouvrages modernes. Dimanche, *la Juive*; mardi, *les Huguenots*; jeudi, *le Domino noir*. A part quelques difficultés insurmontables en province, les deux grands opéras ont été joués dignement.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** Les bruits fâcheux qu'on avait répandus sur la santé de mademoiselle Taglioni, viennent heureusement d'être démentis. Les dernières nouvelles de Saint-Pétersbourg portent qu'elle continuait à obtenir dans *l'Ombre* un très grand succès, et qu'on lui préparait un ballet nouveau.

*** *Saint-Pétersbourg.* — Parmi les artistes voyageurs qui ont réussi le plus dans notre capitale, on doit compter en première ligne le jeune Vieuxtemps et Servais. Tout porte à croire qu'ils ont été aussi contents de leur séjour que nous l'avons été. Ils se sont arrêtés ici assez long-temps et y ont même écrit diverses compositions dont ils nous ont donné les prémices.

*** *Milan.* — Le maître de ballets Taglioni n'a pas réussi dans son nouveau ballet *l'Assedio di Scirhaz ossia la forza dell' amor materno* (le siége de Schiraz, ou le triomphe de l'amour maternel), qu'il avait composé pour le théâtre de la Scala. On n'a trouvé à applaudir dans cet ouvrage qu'une fort belle décoration représentant le lever du soleil sur les ruines de Palmyre.

*** *Venise.* — Un riche amateur de musique a légué à l'Académie musicale une somme de 10,000 fr., à condition que cette société exécutera chaque année trois *Requiem*, parmi lesquels doit se trouver celui de Mozart. Si la société n'exécute pas ces conditions, ou si l'exécution est visiblement négligée, le legs revient, sous les mêmes conditions, au Conservatoire de musique de Milan.

*** *Trévise.* — Un jeune maestro, le signor Bellio, vient de faire ici une nouvelle partition sur le sujet des *Zingari in fiera*. Sa tentative a été couronnée de succès. Mademoiselle de Méric, que nous avons jadis vue débuter à Paris, a plu beaucoup dans cet opéra.

*** *Genève.* M. Clément fils vient d'être nommé directeur de notre théâtre : c'est M. Maillart qui est chargé de la formation de sa troupe.

*** *Cassel, 7 mars.* — Le célèbre Spohr vient de terminer l'oratorio, *la Chute de Babylone*, ainsi que nous l'avions déjà annoncé. Mais nous apprenons avec plaisir que les répétitions de ce grand ouvrage ont déjà commencé, et qu'il sera exécuté le 16 avril prochain dans l'église de Saint-Pierre par 800 artistes et dilettante.

CONCERTS ANNONCÉS.

Madame Roberts, le 15 mars. Salons de M. Erard, 13, rue du Mail.

M. Victor Delacour, le 15 mars. Salons de M. Petzold, 1, rue Grange-Batelière.

Mademoiselle Aglaé Masson, âgée de 12 ans, le 15 mars. Salons de M. Hertz

M. Alfred Clémenceau et mademoiselle Valérie de Ruppin, le 17 mars. Salons de MM. Henry Hertz, 38, rue de la Victoire.

MM. Franco Mendes, séance de quatuors, les 18, 25 mars, et le 1er avril, Salons Bernhard, 17, rue de Buffault.

M. Artôt, le 18 mars. Chez M. Pleyel, rue Rochechouart.

M. Regaldi, le 18 mars. Athénée royal, rue de Valois-Palais-Royal, 2.

Mademoiselle Mattmann, le 19 mars. Salons de M. Hertz, 38, rue de la Victoire.

M. Baillot, séance de quatuors et quintetti, le 21 mars, rue Bergère, 14.

M. Henri Bobée, le 22 mars. Salons de M. Pape.

M. Louis Lacombe, le 23 mars. Salons Erard, 13, rue du Mail.

Mademoiselle Jourdan, 24 mars. Salons Erard, 13, rue du Mail.

M. Batta, le 28 mars. Salons Erard.

Mademoiselle Victorine Ganny, le 29 mars. Salons de M. Pape.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** N° 23.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 19 mars 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALÉVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALÉVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Représentation au bénéfice de mademoiselle Falcon. — Théâtre-Italien : *I Puritani;* par A. SPECHT. — Opéra indigène au Havre. — Concert du Conservatoire de Liége. — — Concert de M. Baillot, par AD. GUEROULT. — Chronique dramatique, par C. M. — *Revue critique* : Etudes de Rosenhain, Heller et Wolff; par H. BLANCHARD. — Monument à Rouget de Lisle. — Nouvelles.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

REPRÉSENTATION AU BÉNÉFICE DE MADEMOISELLE FALCON.

Depuis plus de deux ans, l'Opéra devait une représentation à bénéfice à mademoiselle Falcon. C'était une de ces dettes sur lesquelles personne ne saurait contester. L'administration, quelque ingratitude qu'on puisse lui imputer, par cela seul qu'elle est administration, et ne connaît que les services présents et les talents présents qui peuvent lui rendre des services, l'administration était trop redevable à mademoiselle Falcon pour ne pas s'empresser de mettre à sa disposition tous les moyens de rendre ce bénéfice fructueux. Mademoiselle Falcon a concouru pour sa bonne part à conquérir à l'Opéra cette popularité qu'il n'avait jamais eue, et dont nous le voyons encore en possession aujourd'hui. Elle a porté dans le drame musical un élément tragique qu'on peut dire à elle, car cet élément était complétement épuré de cet alliage de cris et de spasmes anti-harmoniques dont les anciens chanteurs dramatiques usaient pour défigurer à plaisir les inspirations des compositeurs les plus célèbres. Trop bien douée pour ne pas dédaigner ce barbare et trivial charlatanisme, elle a cherché tous ses moyens d'effet dans un chant profondément accentué et aussi pur que peut le permettre le genre, dans la vérité d'expression du sentiment intime, dans cette énergie sympathique qui émeut bien plus que les violences mensongères, enfin jamais elle ne perdit de vue le charme de la beauté plastique dont elle possède le sentiment au plus haut degré, et dont, par un rare privilége, elle a toujours pu revêtir son action dramatique et musicale. L'administration hésitait d'autant moins qu'elle devait espérer revoir mademoiselle Falcon à la tête des artistes qui soutiennent l'entreprise. Pour le public, il était tout à la grande artiste, dont il déplore l'absence, attendant qu'elle lui demandât un témoignage de sa satisfaction, prêt à le lui donner sans conditions aucunes, et s'impatientant qu'on tardât si longtemps. Pour elle, son impatience s'étendait à tout, au besoin de revoir ce public qui l'oublierait peut-être, ce théâtre qui pourrait trop tôt méconnaître et nier sa souveraineté, surtout à cette ardeur d'émotion dramatique, à cette fièvre harmonieuse, si douce, si vivifiante pour le véritable interprète de la poésie de l'art, enfin à cette voix mélodieuse, source première et compagne fidèle de ses succès. Long-temps, trop long-temps pour elle et pour nous, tous ses efforts ont tendu vers ce retour désiré, qui s'est effectué samedi dernier. Soit que mademoiselle Falcon ne fût point assez préparée, soit plutôt que l'excès de préoccupation et de soins méticuleux ait énervé en elle une de ces natures vigoureuses qui ont besoin, pour se soutenir, d'une lutte réelle et de tous les jours avec l'esprit de l'art,

le succès n'a point répondu à cet espoir et à ce désir universels.

A son entrée en scène, au premier acte de *la Juive*, la jeune artiste, aussi belle que jamais, saluée par les applaudissements les plus attendrissants qui puissent troubler la sensibilité, a débordé en violents sanglots, puis, elle est tombée sans connaissance dans les bras de Duprez. Il était facile de prévoir la portée de ce premier coup frappé sur une organisation aussi impressionnable. Mademoiselle Falcon n'a pu, de toute la soirée, retrouver assez de sang-froid pour reprendre tous ses moyens, et ses efforts pour dominer son émotion n'ont fait qu'augmenter cette émotion et l'impuissance passagère qui s'est emparée d'une partie de son organe. Il lui était pourtant impossible de ne pas réveiller quelques unes de ces inspirations puissantes qui lui sont naturelles, et l'assemblée unanime a profité de ces heureux moments pour adresser à la pauvre artiste désolée des encouragements et des consolations qu'elle semblait se refuser à entendre. Les spectateurs remplissant jusqu'au bout cette touchante mission, ont fait relever le rideau après le spectacle pour honorer mademoiselle Falcon par une pluie de fleurs et de couronnes.

Un moment viendra où ces témoignages d'intérêt se renouvelleront à la satisfaction réciproque du public et de l'artiste.

THÉATRE-ITALIEN.

REPRÉSENTATION AU BÉNÉFICE DE MADEMOISELLE GRISI. — REPRISE DES PURITANI.

Passons à un spectacle plus consolant, à celui d'une cantatrice qui a failli, dit-on, perdre sa voix, et l'a conservée entière, comme nous espérons que mademoiselle Falcon va retrouver la sienne. Mademoiselle Grisi a lutté avec courage, avec intrépidité, et bien lui en a pris pour nous comme pour elle.

Nous ne chicanerons personne sur cette coutume de réserver un opéra *favori* jusqu'à ce qu'il plaise à l'intérêt privé qui l'a confisqué à son profit, de lever l'interdiction qui pèse sur le chef-d'œuvre attendu par un certain nombre d'amateurs. Puisqu'il est possible de trouver un bon côté à toutes choses, il est facile de faire ressortir même l'utilité de celle-ci. Outre qu'on peut dire que l'attrait d'un opéra désiré pendant une partie de la saison peut suffire sans ressources extraordinaires à solder le compte de bienveillance que chaque artiste a fait régler à son profit dans son engagement, on peut ajouter que l'ouvrage en question revenant plus fréquemment, à partir du bénéfice qui l'a ramené au courant du répertoire, tout se compense en définitive à la fin de la saison. C'est une question qui n'a d'importance que pour les habitants passagers des hôtels garnis, qui attendent peut-être inutilement pendant leurs quelques semaines de séjour, la représentation d'un opéra de prédilection, et qu'un avis de leur ambassadeur ou de leur banquier fait partir au plus vite la veille du bénéfice désiré.

Il n'est peut-être pas de musique mieux chantée à Paris et à Londres que celle des *Puritani*. L'auteur l'a écrite pour les quatre premiers virtuoses italiens de l'Europe, et peut être que si le sujet lui en eût fait une nécessité, on lui aurait accordé madame Persiani, le cinquième astre de cette pléiade harmonieuse. Ces admirables artistes caressent avec amour ces accords faciles et limpides, ces mélodies aimables et de si bonne composition, et attachent une finesse merveilleuse à tous les détails de cette jolie partition de Bellini.

La représentation de lundi a été peut-être la meilleure de l'hiver. Par un hasard qui avait raison cette fois, jamais nous n'avons vu pareille avalanche de couronnes et de bouquets.

A. Specht.

OPÉRA INDIGÈNE AU HAVRE.

Deux jeunes gens viennent de faire représenter pour la première fois au théâtre du Havre, un opéra composé exprès pour ce théâtre. En attendant que nous ayons des renseignements sur le mérite de cette entreprise à laquelle nous applaudissons, quel qu'en ait dû être le résultat, nous empruntons au *Journal du Havre* le compte-rendu suivant :

« *Stella*, comme nous l'avons dit hier, est un sujet mystique. Dans un lieu sombre et sauvage, parsemé de ruines et de précipices, Satan, l'ange rebelle, maudit le Seigneur et médite la perte d'une âme; c'est celle de Manfred qui, désespéré de la mort de Stella, sa bien-aimée, vient implorer, pour la revoir encore, la puissance de l'enfer. Il se livre à Satan, qui, pour remplir sa promesse, fait apparaître Stella. Dans ses transports, Manfred se rappelle le pacte fatal, et Stella, symbole de la prière, lui indique la voie du repentir. Manfred est sur le point de céder à la divine influence, quand Satan vient réclamer sa proie et le lance dans l'abîme. Mais les prières de Stella ont été entendues : la foudre éclate sur le maudit, et Manfred, racheté de la mort éternelle, va rejoindre Stella dans le séjour des bienheureux.

» Tel est le sujet qui, revêtu de vers corrects et élégants, offrait à l'art du musicien un cadre religieux et sévère.

» La partition a saisi cette donnée, et dans tout son cours elle est empreinte d'un caractère fantastique et mystérieux. Par le chant et la forme des airs, elle appartient évidemment à l'école italienne; mais on voit que l'auteur a cherché dans les ressources de l'instrumentation les moyens d'enrichir ses accompagnements. Une introduction, dans laquelle apparaît un des motifs du drame, précède l'exposition qui s'ouvre par un chœur infernal : *En vain le ciel nous opprime*, dont le thème est largement dessiné. Après un grand air, fort bien chanté par M. Herrmann-Léon, arrive un duo, coupé en trois parties : *N'éprouve pas de trouble!* dont l'*andante : Stella, Stella sommeille*, a été vivement applaudi.

» Ce duo est précédé d'une introduction annonçant l'entrée de Manfred, dont le caractère vaporeux et mélancolique, exprimé par le cor anglais, a été remarqué. Après ces morceaux, on peut citer encore un duo entre Altairac et Mme Marnelle, dont l'*andante* doux et tendre, *A la voix d'un amant fidèle*, est heureusement terminé par un allegro vivement rhythmé. Le chœur des anges nous a paru mériter aussi des éloges. Mais le morceau capital de l'ouvrage, celui qu'il faut entendre encore pour l'apprécier, et dont nous n'avons pu saisir que le caractère général, nous semble le trio fugué de la fin : *Par moi ton âme est appelée*. Ce morceau, en mesure de bolero, et savamment développé, est de nature à être mieux compris à une seconde audition.

» En somme, la tentative hasardeuse de nos jeunes concitoyens a été couronnée de succès. Le public a applaudi à plusieurs reprises, et leurs noms ont été proclamés au mi-

lieu des bravos : ce sont MM. Bourlet de la Vallée, pour le le poëme, et A. Leconte pour la musique. Quelques indices désapprobateurs, cependant, ont signalé quelques longueurs que nous les engageons à faire disparaître. »

CONCERT

DU CONSERVATOIRE DE LIÉGE.

Nous avons assisté samedi au concert du Conservatoire; c'était le second que l'on donnait cette année; c'est avec une pénible surprise que nous avons remarqué l'absence des autorités administratives dans cette solennité d'une institution subventionnée par la caisse municipale, et que l'on doit à juste titre classer au premier rang des illustrations de notre cité; M. le gouverneur aussi aurait dû faire acte de présence, ne fût-ce que par décorum ; car on nous a assuré qu'enfin le ministère venait de prendre la Société des Concerts sous son patronage. Puisse cet *on dit* être vrai; ce serait d'un heureux augure; car alors on aurait l'espoir de voir se répéter plus souvent ces charmants concerts, auxquels on pourrait aussi donner plus de développement.

Cette soirée a été délicieuse ; il faut assister aux concerts du Conservatoire pour se former une juste idée du degré de perfection que l'on peut atteindre dans l'exécution de la musique : Quel accord rigoureux de tous les instruments! quelle précision dans l'attaque! quel ensemble parfait dans la progression! quelle netteté dans les passages vétilleux! quel goût délicat dans l'expression! quelle teinte vaporeuse dans le pianissimo! quelle imperceptible gradation dans les nuances! quelle énergique vigueur dans le fortissimo! et toute cette série s'opère sans hésitation, sans embarras, on pourrait presque dire naturellement, par des symphonistes dont la plupart ont à peine quinze ans. Mais aussi, c'est qu'ils sont sous le charme d'un habile enchanteur dont l'œil indicateur et la baguette magique font marcher les exécutants sans qu'il paraisse se donner la moindre peine, car c'est tout au plus si l'auditoire aperçoit les mouvements de M. Daussoigne lorsqu'il dirige sa docile phalange. Que d'avenir dans ce Conservatoire si les efforts de son savant directeur étaient efficacement secondés !...

La composition du programme était, telle qu'on la retrouve toujours dans cet établissement conservateur de l'art, c'est-à-dire le résultat des saines doctrines, de la vaste érudition qui distinguent éminemment M. Daussoigne, et ont assigné à son nom une place en première ligne parmi les sommités de l'époque.

Les trois œuvres capitales que l'on a exécutées sont la symphonie (en *si* bémol) de Beethoven, l'introduction de *Macbeth*, de Spohr, et l'ouverture de *Don Carlos*, de Ries. Que pourrions-nous dire qui n'ait été cent fois répété sur le mérite de ces admirables compositions de styles si différents et pourtant toutes trois si grandioses? il faudrait un plus vaste espace que celui qui est réservé à cet article, pour exprimer tout ce qu'elles nous ont fait éprouver. Nous résumerons autant que possible nos sensations en cherchant un terme de comparaison un peu métaphysique sans doute, entre ces trois œuvres des *maëstri* allemands avec le genre de quelques maîtres de l'école française. Certes, si la noble et sublime simplicité des moyens générant une puissance extraordinaire d'effets harmoniques, a pu faire trouver de l'analogie entre la lyre de Beethoven et l'éloquence de Bossuet, qu'il nous soit permis, en poursuivant ce système de rapprochements, de dire que l'ouverture de *Don Carlos* offre une analogie avec le faire de Corneille, et que dans la sombre et sévère introduction de *Macbeth* il y a en même temps du Crébillon et du Shakespeare.

On a entendu avec plaisir un solo de cor joué par le jeune Stenebrugen ; cet élève est doué des plus heureuses dispositions, il aborde hardiment la difficulté, son coup de langue est preste, en général ses sons bouchés sont francs ; il ira loin s'il travaille consciencieusement et surtout s'il fait une étude particulière du mécanisme de la respiration. Le jeune Dupont donne aussi de belles espérances, qu'il réalisera s'il s'applique à tirer de son violon des sons plus amples et plus volumineux. Un duo bouffe de Generali a été dit avec beaucoup de verve et de goût par MM. Matelot et Terry ; ce dernier possède une voix de basse des plus pures et des plus vibrantes qu'il manie avec une facilité remarquable. Mademoiselle Matelot, dans l'air d'*Othello*, nous a fait entendre un mezzo soprano d'une sonorité brillante, mais auquel elle donne parfois un trop libre essor ; si elle s'attachait à velouter davantage son chant elle ferait tourner la tête à tous les dilettanti. M. Bovy, qui, pour son coup d'essai, était chargé d'une partie dans le quatuor de *Bianca e Falièro*, nous a révélé une voix de ténor d'une pureté et d'un timbre charmants. Lorsque cet élève se sera, par un travail assidu, initié à l'art musical, lorsqu'il aura acquis assez d'aplomb pour donner à son chant l'énergie nécessaire, il fera l'ornement de nos concerts. C'était à M. Soubre qu'était confiée la direction de l'orchestre pour l'accompagnement des soli ; on sait avec quelle précision il s'acquitte habituellement de cette tâche épineuse et tutélaire.

On doit non seulement une mention honorable, mais encore des actions de grâces, à MM. les commissaires de la Société des Concerts pour le zèle et la persévérance qu'ils ne cessent de déployer dans l'accomplissement de leur noble tâche. Ils se sont acquis des titres aux sympathies de tous les amis des arts. Puisse l'autorité comprendre sa mission et assurer l'avenir de cette belle institution en la dotant d'un subside suffisant pour la faire briller de tout l'éclat dont elle est susceptible ; car, à quoi sert-il d'avoir érigé un Conservatoire si l'on se montre insouciant à l'égard de ses résujets?

J. Ramoux.

CONCERT DE M. BAILLOT.

Le public a trop rarement l'occasion d'entendre M. Baillot, c'est le seul reproche que les amis de l'art soient en droit d'adresser à ce grand artiste; car, indépendamment de ces jouissances si vraies, de cette admiration sans bornes qu'il sait communiquer au cercle choisi qui l'entoure, aucun talent ne peut mieux que le sien exercer sur le goût de ses auditeurs une influence salutaire et ennoblissante. Toute la vie de M. Baillot a été consacrée sans mélange et sans distraction au culte désintéressé du beau. Créateur de notre école de violon, c'est surtout à son zèle, à sa vaste instruction, à l'élévation de son goût, aux admirables exemples qu'il ne se lasse point de donner, que notre école est redevable de cette supériorité que les autres nations nous envient. C'est en vain qu'à la honte de notre pays de sordides économies et de honteux retranchements ont été les seuls témoignages de reconnaissance du pouvoir envers un homme dont les arts s'honoreront éternellement; M. Baillot ne s'est jamais arrêté dans sa laborieuse carrière, il n'a jamais dévié de sa ligne, jamais il n'a fait une seule avance à cette popularité de bas aloi dont tant d'artistes se contentent. Oublié du pouvoir, il n'a point fait appel aux grossiers appétits de la foule ; fort de sa conscience d'artiste, de ce culte

passionné qu'il a toujours rendu à l'immortelle beauté, il est resté le serviteur fidèle, l'interprète inimitable de tous les grands génies passés et présents, le modèle le plus accompli que puissent se proposer les jeunes artistes, l'exemple unique peut-être de ce que peut dans les arts l'alliance d'une organisation puissante et d'une exquise sensibilité, lorsqu'elles ont pour guide et pour soutien les lumières d'une intelligence exercée et les inspirations d'un noble caractère.

Voici quinze ans bientôt que nous avons entendu pour la première fois M. Baillot; depuis lors, nous avons rarement manqué une seule occasion de l'entendre, et chaque fois, à mesure que nous entrons mieux dans le secret de ses inépuisables ressources, nous restons plus convaincus que le talent de M. Baillot est la perfection idéale, que c'est le génie de l'exécution porté à sa dernière limite. On a bien abusé de ce mot de perfection, c'est une espèce de monnaie courante que l'on jette volontiers en pâture aux amours-propres altérés de popularité. Ce n'est pas ainsi que je le prends. Ce qui fait la gloire de la musique, ce qui assure sa puissance sympathique, c'est cette faculté dont elle jouit de se prêter sans effort à l'expression des sentiments les plus divers; c'est la langue d'Orphée et celle de Figaro; c'est la plainte des Hébreux pleurant la mort de leur chef; c'est le sourire malicieux de Rosine, ou l'agaçante coquetterie de Carolina. C'est la gloire d'un compositeur d'exceller dans l'expression d'un seul de ces sentiments; c'est la gloire d'un chanteur de faire vibrer avec puissance une seule note de cet immense clavier. Rubini est tout entier dans la cavatine du *Pirate*, Duprez dans quelques phrases du récitatif de *Guillaume Tell*, Talma, nul dans la comédie, lourd dans Voltaire, mais admirable dans Racine, est resté un nom historique. Que dire maintenant d'un homme qui sait tout rendre avec la même supériorité, et dont la verve aussi souple que féconde, emprunte pour ainsi dire à chaque auteur, en le traduisant, le secret de son génie? Hardi, rude et fougueux avec Bach, ingénieux et spirituel avec Haydn, vif et gracieux avec Boccherini, tendre et rêveur avec Mozart, impétueux et passionné avec Beethoven, il étonne par la variété de ses accents, par la soudaineté de ses inspirations, par l'improvisation perpétuelle d'un jeu auquel la beauté semble si naturellement inhérente, que le goût, l'harmonie, la proportion n'ont jamais rien à redouter des entraînements les plus subits, des saillies les plus imprévues de son imagination. Dans cette exécution merveilleuse, tout est en relief, et pourtant tout est fondu; c'est la verve la plus audacieuse toujours gouvernée par le goût le plus pur, c'est cet assemblage des qualités contraires, du mouvement dans l'ordre, qui a donné naissance aux chefs-d'œuvre de l'antiquité, aux toiles de Raphaël, à quelques tragédies de Racine, aux compositions les plus achevées de Mozart; c'est le génie de l'exécution.

Ad. Guéroult.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

La représentation donnée samedi par le théâtre de la Porte-Saint-Martin présentait le curieux spectacle d'un grand talent qui, déjà consacré par une des plus réelles popularités de notre époque, affrontait les périls d'une transformation nouvelle et sollicitait les sympathies du public, si fidèles à la plupart de ses œuvres précédentes, à le suivre dans une voie qu'il n'avait pas tentée encore. Le nom de l'auteur n'était un mystère pour personne. On se demandait si cette imagination infatigable qui avait tendu les fils de tant d'intrigues, tracé tant de caractères, vivant dans tous les souvenirs, saurait dessiner une action d'après la perspective particulière à la scène. On aimait à penser que le succès de son œuvre serait un victorieux plaidoyer contre cette prétendue science des planches, au nom de laquelle on mettrait Molière et Shakspeare, s'ils vivaient de nos jours, au ban de l'art dramatique. On se disait que, dédaigneux des errements vulgaires, il se refuserait à captiver la curiosité par une complication d'événements, se succédant les uns aux autres sans raison logique, mais qu'au contraire il créerait une fable à la fois simple et hardie, dont tous les incidents seraient la conséquence rigoureuse des passions de ses personnages. Voilà quel était l'espoir du grand nombre quant à la forme présumée de la pièce nouvelle. Pour ce qui est du fond même du sujet, bien que le nom de Vautrin fût de mauvais augure, on croyait cependant que l'auteur n'aurait pas voulu aborder le théâtre sans y apporter une idée grande et utile. Mais le moment vint bientôt, qui détruisit en partie les espérances de beaucoup, justifia les appréhensions de quelques uns.

Le public connaissait déjà la plupart des héros du drame pour les avoir vus figurer dans le *Père Goriot*, l'*Histoire des Treize*, etc. Il nous semble que M. de Balzac a dû singulièrement hésiter avant de transporter un fils de son imagination, du roman sur le théâtre. Autre chose est de décrire des caractères, autre chose est de les faire se mouvoir dans une action réelle. — Jusqu'à présent c'est moi qui ai raconté votre histoire, a dû dire l'auteur à ses personnages, maintenant c'est à vous de vous la raconter vous-mêmes; hier encore vous ne viviez que dans la pensée des lecteurs, maintenant vous allez être des réalités vivantes. Parlez, agissez, passionnez-vous, montrez que vous êtes véritablement des personnes humaines. Vous, madame la duchesse, sachez exprimer cette tendresse maternelle que dans votre âme vous ressentez si bien; j'ai été discret à votre égard, je ne vous force pas de révéler ces secrets que j'ai surpris dans votre boudoir et jusque sous les rideaux de votre alcôve. Et vous, ma belle amoureuse, que votre passion, à la fois énergique et contenue, se laisse deviner plutôt qu'elle n'éclate, vous allez échanger les grâces dont mon imagination vous avait parée, contre le charme plus que problématique d'une figurante; accommodez-vous comme vous pourrez de son sourire flétri, de ses manières sans distinction et si peu en harmonie avec votre noble origine; sauvez-vous par votre esprit et votre tendresse. Et toi, Rastignac, n'oublie pas que désormais tu t'appelles Raoul de Frescas; montre-toi dans toute la fleur de ta jeunesse, dans tout l'emportement de ton ambition; tu vas te trouver aux prises avec Vautrin, que tu as connu dans la pension bourgeoise de madame Vauquer; prépare-toi à la lutte, tu sais si Vautrin est un terrible homme. Quant à toi, Vautrin, aiguise tes sarcasmes, déploie toutes tes ressources, toute ton énergie, fais oublier tes méfaits d'autrefois et deviens honnête homme si tu peux. Animez-vous tous d'une pensée nouvelle, qui puisse fructifier chez les spectateurs; allez, et rendez-la fidèlement. — C'est ainsi que l'auteur eût dû parler.

Nous voici donc dans une de ces splendides demeures où l'auteur nous a déjà fait assister à tant de passions élégantes, à tant de spirituelles causeries, où il a placé tant d'épisodes de son histoire privée du XIXe siècle. Ces murs sont imprégnés d'un parfum d'aristocratie; ils pourraient nous donner des nouvelles de madame de Restaud, de la duchesse de Langeais, etc. Ces fauteuils, ces divans ont gardé le souvenir de bien d'aimables conversations dont M. de Balzac a seul le secret; mais ils vont être les témoins d'une histoire toute nouvelle pour eux. Madame la duchesse de

Montsorel rentre du ballet raconte à mademoiselle de Vaudray sa tante, qu'elle vient de reconnaître dans un beau jeune homme son fils abandonné par elle depuis plus de vingt ans. Comment l'héritier d'un si grand nom est-il délaissé par sa famille? le voici: Le duc de Montsorel a pensé que cet enfant, né sept mois après le mariage, était le fruit d'une grossesse antérieure à son union avec la duchesse. En conséquence il a forcé sa femme à substituer à son propre fils le fils d'une courtisane (singulière préférence). Celui-ci a donc échangé contre les titres et la fortune du premier, le patrimoine de honte et de misère qu'il avait reçu de sa mère. Tous les deux ont grandi, l'un sous le nom de marquis de Montsorel, l'autre sous celui de Raoul de Frescas; l'un dans l'opulente maison qui l'a adopté, l'autre sous la tutelle de Vautrin, qui l'a recueilli. Cette rivalité commencée au berceau se continue dans leur jeunesse; ils aiment tous les deux Inès d'Arcos, princesse de Christoval. A qui restera l'avantage? à celui qui entre dans la lutte avec le crédit d'un nom puissant, l'influence d'une haute position, ou bien à celui qui ne peut revendiquer ni famille ni état dans le monde? L'avantage restera à celui que protègera Vautrin. — Mais comment s'intéressera-t-on à un jeune homme qui ne sait pas conquérir par lui-même le but de ses désirs, qui n'a pas en lui assez de vertueuse énergie pour repousser l'avilissante protection de Vautrin, qui osera accepter le bonheur dû à l'intervention des plus honteuses pratiques? — Et cependant toute la pièce repose sur l'impossibilité où est Raoul de Frescas de vaincre les obstacles de sa situation, sur les ingénieuses scélératesses à l'aide desquelles Vautrin imposera le bonheur de son ami à la société. Vautrin est le Figaro du bagne; il met de l'esprit dans le crime; il a toutes sortes de ruses habiles pour échapper à la vigilance de la police, une perspicacité merveilleuse pour trouver le défaut des lois. Il joint à toutes ces qualités un désintéressement de bandit, une abnégation de voleur, assemblage impossible, alliance plus immorale que le vice tout seul. Sa vie est une série de crimes et de sacrifices au profit de son fils adoptif, Raoul de Frescas. Remarquons aussi, pour passer du point de vue moral au point de vue littéraire, que nous trouvons encore cette éternelle antithèse du drame moderne : le beau dans le laid, de nobles sentiments au milieu de l'immoralité la plus révoltante. Vautrin crée une opulence à Raoul; il lui donne un grand état de maison; il l'entoure de ses collaborateurs, vrais gibiers de potence qu'il a transformés en cuisinier, intendant, valet de pied, concierge, etc. Ces apparences de fortune mentent assez long-temps en faveur de Raoul pour lui permettre de gagner le cœur d'Inès, mais elles s'évanouissent enfin au grand jour de la police. Vautrin n'abdique pas sa tutelle pour si peu. Le monde officiel est contre lui : il luttera contre le monde officiel, il lui opposera un monde souterrain; et à force de menées occultes, il saura bien reconquérir pour son ami le nom, les titres, la fortune dont l'a déshérité le malencontreux préjugé du duc de Montsorel contre les enfants de sept mois. Il se travestit en ambassadeur du gouvernement mexicain et apporte à la princesse de Christoval des lettres de son père qui lui ordonnent d'épouser Raoul. Mais cette nouvelle menée est déjouée comme les autres, ce qui ne veut pas dire qu'il faille désespérer de l'étoile du jeune amant ni du génie de son protecteur. En effet, Vautrin se rend maître de papiers desquels il résulte, à l'aide de certaines inductions physiologiques, que Raoul de Frescas est véritablement le fils du duc de Montsorel, et que par conséquent la duchesse est innocente. Rien ne s'oppose donc plus au mariage du jeune homme avec Inès, et le bonheur rentre dans la famille des Montsorel avec l'héritier légitime. Mais Vautrin ne participe en rien à ce bonheur dont il a été l'artisan, car au moment même où il met la dernière main à son œuvre, la force armée arrive et s'empare de lui.

Il est difficile de saisir l'idée-mère de ce drame. Quelques uns ont vu, non pas dans l'intention, mais dans le résultat, l'imprudente apothéose du bagne; d'autres défendaient l'œuvre de M. de Balzac en disant : Ce n'est que la peinture sincère de ce qui existe, et d'autant plus éloquente qu'elle effraie davantage. Vautrin est un homme irrémissiblement condamné au crime par une première faute. Les préjugés de la société le repoussent; ne pouvant se réhabiliter lui-même, il se réhabilite dans la personne d'un jeune homme auquel il se sacrifie, à qui il donne bonheur, éducation, vertu, dans lequel, pour ainsi dire, il est honnête homme, et dont il a fait sa conscience vivante. — Mais comment supposer, répliquait-on, qu'une pareille alliance de sentiments si contradictoires soit possible? En accordant que cette fable n'ait pas été conçue uniquement pour impressionner le public par une série d'incidents piquants et pleins d'intérêt, en lui donnant un sens élevé auquel l'auteur n'a peut-être pas songé, pourquoi Vautrin ne se contenterait-il pas simplement d'un repentir méconnu, d'une réhabilitation vis-à-vis de lui-même? Pourquoi toute cette ostentation de dévouement pour la félicité d'un autre? et d'ailleurs, s'il n'est plus criminel pour son propre compte, il l'est pour le compte d'autrui; si le but est changé, les moyens sont les mêmes. En outre, il n'a pas même l'excuse de vouloir épargner à son ami les fangeuses souillures du vice, car il lui avoue ce qu'il veut faire en sa faveur et par quels moyens; il le flétrit ainsi de la pire des complicités, de la complicité lâche, qui laisse faire, qui ne partage pas les périls et recueille le fruit.

Du reste, quelle qu'ait été l'intention de M. de Balzac, soit qu'il se soit trompé sur la portée de son œuvre, soit qu'il n'ait vu dans les étranges incidents de sa fable qu'un moyen de captiver l'attention du public, le résultat en a été déplorable. Quant aux traits spirituels semés à profusion dans le dialogue, nul ne les conteste. Nous avons cru devoir cette analyse à nos lecteurs, qui ne pourront juger ce drame, car ordre a été donné par l'autorité d'en suspendre les représentations.

C. M.

Revue critique.

ETUDES POUR LE PIANO.

MM. ROSENHAIN. — HELLER. — WOLFF.

(Premier article.)

Le temps est aux études de piano : les pianistes compositeurs tournent toutes leurs idées vers ce genre de musique parce que les éditeurs de musique leur demandent des études de piano, comme autrefois les libraires disaient aux auteurs : faites-nous des *Lettres persanes*. A peine ai-je analysé les douze études pour le piano par M. Rosenhain, dédiées à Chérubini, que j'en aperçois vingt-quatre autres du même compositeur, sur mon bureau, qui réclament leur juste part de publicité. Le hasard a voulu que je louasse la péroraison avant l'exorde, l'épilogue avant le prologue, le dénouement avant la protase, c'est-à-dire la conclusion avant les prolégomènes, car les nouvelles études de M. Rosenhain sont une entrée en matière de l'art de jouer du piano, art social, humanitaire et l'un des premiers éléments de l'éducation, de nos jours, pour toute jeune personne bien élevée. C'est à ce titre que le vingtième œuvre de M. Ro-

senhain mérite qu'on en parle, car il l'a intitulé : *Vingt-quatre études* MÉLODIQUES *non difficiles, à l'usage des pensionnats, soigneusement doigtées, et d'une difficulté progressive, pour servir d'introduction aux études de Cramer.* Études mélodiques ! comprenez-vous bien cette qualification, par le temps qui court d'études mécaniques et d'une difficulté diabolique ?

Et d'abord, payant un tribut au genre de mélodie le plus à la mode, M. Rosenhain débute par une étude en forme de valse, non pour donner le désir de la danse, mais, ainsi qu'il l'indique, pour familiariser l'écolière avec la légèreté et la plus grande égalité des sons. Il était impossible de mieux semer de fleurs le commencement du sentier dans lequel il fait entrer l'élève. Ce qui distingue ces études de beaucoup d'autres, c'est surtout la brièveté, brièveté qu'on serait quelquefois tenté d'appeler de l'exiguïté, si le plus grand danger, dans l'enseignement, n'était point de fatiguer ou d'ennuyer l'élève. Ainsi que je viens de le dire, les deuxième et troisième études pourront être taxées d'exiguïté, et elles vous donnent comme un regret de les voir finir trop tôt. La deuxième, en mouvement *cantabile*, est précédée de cette petite instruction, qui, par l'importance des conseils qu'elle donne aurait dû être suivie d'un plus large développement musical : Une des qualités les plus indispensables, dit M. Rosenhain, dans un bon pianiste, et il aurait pu ajouter la plus rare, c'est de savoir chanter sur l'instrument et d'en tirer beaucoup de son. Dans toute espèce de morceaux de musique, on doit apporter une attention toute particulière au développement de ces qualités. Le chant de la main droite doit être joué avec beaucoup de son et d'expression, tandis que l'accompagnement de la main gauche doit au contraire être entièrement soumis à la mélodie.

La troisième étude contient un exemple de doigté sur des notes redoublées, exemple fort essentiel pour acquérir autant de vélocité que de brillant dans l'exécution. Bien que la suivante ait, comme toutes celles qui la précèdent ou qui la suivent, un but d'utilité, celui de familiariser l'élève dans le *staccato* de la main gauche, en forme d'accompagnement, elle laisse à désirer une mélodie plus élégante et plus distinguée, comme l'auteur en a trouvé si souvent. Faire le trait lié en donnant à chaque note le volume de son qu'elle doit avoir, et en conservant l'égalité du mouvement, tel est le but de l'étude cinq. La sixième est un modèle de cette mélodie fraîche et naïve dont nous disions plus haut que l'auteur a le secret. Cette étude est une délicieuse romance qui attend des paroles, ou qui, chantée par un hautbois ou par la clarinette suave de Baermann, par exemple, vous bercerait de la plus douce rêverie. Le but scolastique de cette étude est de familiariser l'élève à bien accompagner de la main droite pendant que cette main fait entendre le chant. Le n° 7 est dans un style rhythmique destiné à familiariser l'exécutant avec le mouvement *del tempo di marcia*, comme disent les Italiens. C'est un joli nocturne en forme de marche. Le n° 8 offre un bon travail pour exercer la main gauche. C'est un brillant accompagnement en doubles croches à 6/8 sur une mélodie en tierces et en sixtes, puis le numéro qui suit donne un court exemple des accords plaqués. La dixième étude enseigne à faire les traits des deux mains procédant par tierces, sixtes, octaves liées et bien nuancées, passant du *forte* au *piano*, *et vice versâ*. La seconde reprise offre un canon à l'octave d'un ravissant effet, et qui montre que M. Rosenhain a reçu une bonne éducation musicale. Ce petit canon se trouve là au milieu de ces fleurs d'étude comme une jolie rose de science.

L'exercice suivant est destiné à familiariser l'oreille de l'élève avec les dissonances et le caractère de la musique du genre religieux. Cette page, car la plupart de ces études n'ont pas plus d'étendue, prouve encore la connaissance approfondie de l'harmonie et le style pur de l'auteur. La douzième étude est toute mécanique ; elle n'offre rien de remarquable, si ce n'est quelques mots séditieux que renferme la petite instruction que l'auteur a cru devoir mettre en tête de chaque étude, et qui parle ici d'*égalité* et d'*indépendance*... Il est vrai qu'il n'est question que de l'égalité des sons et de l'indépendance des doigts, qu'on n'a pas cru devoir encore, que nous sachions, mettre sous le boisseau.

La mélodie intermédiaire qui dans la musique d'ensemble est si souvent étouffée par les accompagnements, a été traitée dans la treizième étude, par M. Rosenhain, avec ce soin et ce bon sentiment du chant qui caractérise sa manière. S'attacher à ne pas faire dominer l'accompagnement qui domine cependant la mélodie obstinée qui se trouve à la main droite est un bon travail.

L'étude quatorzième réunit deux rhythmes qui se contrarient, c'est-à-dire trois triolets à la main droite, pendant que la gauche fait six croches d'une mesure à trois temps. Par le bris du rhythme qui court et dont Strauss a donné de si bizarres et de si piquantes exemples dans ses valses, cet exercice a son utile actualité.

Nous remarquons que contrairement à la mode qui consiste à faire le plus de notes possible et avec la plus grande rapidité, dans un mouvement accéléré, les exercices de M. Rosenhain sont fréquemment d'un mouvement lent et *cantabile*. La quinzième étude porte cette indication et est destinée à exercer la main gauche à faire les octaves avec netteté et précision. La suivante est consacrée au trait *brio* et modulé pour la main droite, puis en vient une autre pour faire les octaves de la main droite d'une manière chantante et expressive. Les doigts doivent tomber comme des pleurs sur le clavier pour bien dire cette étude. La suivante, en mesure à 9/8, doit être exécutée avec beaucoup de force et d'énergie, car l'habile professeur fait passer son disciple du *grave au doux*, du gracieux au terrible. Ici la phrase est concise, coupée et bien dialoguée entre les deux mains. Cette étude a plus d'étendue que les précédentes.

Lier des notes séparées par une grande distance (*con dulcezza*), avec douceur, et cela alternativement pour les deux mains, tel est le but de l'auteur dans la 19e étude qui est pleine de fraîcheur et d'élégance. L'*andantino* qui vient ensuite est destiné à faire acquérir à l'exécutant le son le plus rond, le plus puissant possible. Le numéro vingt-unième marqué *con agitazione*, mais que l'auteur conseille d'étudier d'abord lentement, présente un bon travail pour la main droite en tierces et en quartes ; le vingt-troisième, écrit en vue de procurer encore de l'indépendance aux doigts, et qui en effet les oblige à voltiger avec la plus grande agilité, à des intervalles très éloignés, est, en outre, bien dialogué pour les deux mains, et cet exercice, fort brillant, du reste, prépare bien l'avant-dernière étude, valse charmante, du style le plus distingué, et que les élèves rediront autant, au moins, pour le plaisir qu'on éprouve toujours à répéter une élégante mélodie que pour faire un exercice des plus utiles à la main gauche. Les notes de la basse de cette étude, surtout dans le *trio*, procèdent par dixièmes, douzièmes et par intervalles plus éloignés encore. L'on sait par expérience que la plupart des élèves hésitent souvent, ou, ce qui est pis encore, n'hésitent pas du tout pour frapper de fausses notes de basse lorsqu'elles sont éloignées les unes des autres. Cette étude est donc excellente pour habituer l'élève aux intonations les plus disparates, et donner en quelque sorte de la rectitude à l'œil et à l'oreille, si l'on peut ainsi s'exprimer.

Si la dernière étude n'est pas une brillante péroraison de cet ouvrage, qui se distingue avant tout par son but d'uti-

lité progressive, elle abonde en nuances soigneusement indiquées, en richesse harmonique au milieu de laquelle intervient toujours le chant que l'auteur recommande de laisser dominer sur la riche broderie que la main droite dessine en octaves et en tierces. Fidèle jusqu'au bout à la tâche qu'il s'était imposée, M. Rosenhain a réuni autant que possible le charme de la mélodie au développement progressif de la difficulté mécanique de l'instrument, et aurait pu prendre pour épigraphe de son ouvrage *l'utile dulci* d'Horace, si les compositeurs mettaient des épigraphes à leurs œuvres. Et pourquoi n'adopteraient-ils pas cet usage? Au reste, avec ou sans cet ornement classique, les études de M. Rosenhain deviendront classiques elles-mêmes, car un durable succès est toujours destiné à tout ouvrage consciencieux et inspiré.

Henri BLANCHARD.

MONUMENT A ROUGET DE LISLE.

Le conseil-général du Jura, dans sa session de 1838, avait demandé qu'on portât au budget facultatif de l'exercice 1839 une somme de 500 fr., pour être consacrée à l'érection d'un monument à Rouget de Lisle, auteur de la *Marseillaise*, et il avait manifesté le désir que l'on gravât sur le monument les paroles et la musique de cet hymne immortel. Le ministère a alloué cette somme de 500 fr. sur le budget facultatif, et la Société d'émulation du Jura s'est empressée d'ouvrir une souscription dont les produits, réunis à la somme votée, donneront le moyen d'élever à l'auteur de *la Marseillaise* un monument digne de lui. Voici un extrait de la détermination prise par la Société d'émulation :

« Le monument destiné à témoigner la reconnaissance de la France envers l'auteur des paroles et de la musique de *la Marseillaise* sera érigé sur une des places publiques de Lons-le-Saulnier, berceau de Rouget de Lisle.

» Tous les Français, et même les étrangers amis de la France, sont appelés à concourir aux frais de ce monument.

» L'armée surtout, depuis le grade le plus élevé jusqu'au simple soldat, s'empressera, sans doute, d'apporter son offrande sur l'autel de la patrie.

» Toutes les sociétés savantes, quelles que soient leurs dénominations, sont priées de concourir au succès de cette souscription.

» Tous les trois mois à dater du 1er janvier 1840, le secrétaire de chaque société est prié d'informer celle du Jura du produit des souscriptions.

» A Paris, MM. les gérants des journaux sont priés de recevoir le montant des souscriptions qu'ils feront verser dans leurs caisses, et d'en donner avis à la Société d'Émulation, conformément à l'article 5.

» Un concours sera ouvert entre les artistes pour la forme à donner au monument et pour son exécution.

» La liste des souscripteurs, la gravure en lithographie du monument, ainsi que le procès-verbal de son inauguration, seront rendus publics. »

Nous sommes certains que cet appel patriotique sera entendu de tous les amis de la liberté et de notre révolution, et que les patriotes du Jura pourront élever à Rouget de Lisle un monument qui témoignera de la reconnaissance du pays tout entier.

Nouvelles.

*** Il n'était bruit l'autre jour, dans les salons du nouveau ministre de l'intérieur, que de la révocation probable d'un directeur des beaux-arts connu, dit-on, par des choix étranges et par un curieux usage de l'influence qui lui a été confiée. Quelques personnes lui reprochaient le patronage qu'il a exercé en faveur d'hommes notoirement incapables et complétement étrangers aux arts et à la littérature : d'autres assuraient que ce fonctionnaire serait regretté, peut-être dans la crainte d'un pire, mais toutes s'accordaient à considérer son maintien comme impossible dans les circonstances actuelles.

*** Madame Desmaziers, danseuse napolitaine, dont nous avons annoncé l'arrivée à Paris, a débuté, vendredi dernier, dans un pas de trois, avec Mabille et mademoiselle Louise Fitz James, ajouté au ballet de *Nathalie*. Madame Desmaziers était très émue ; elle a dansé avec grâce, vivacité, mais un peu mollement.

*** Mademoiselle Elian prend un congé d'un mois, elle va l'exploiter à Nancy et à Strasbourg.

*** On fait courir le bruit plus que douteux que Lablache et mademoiselle Pauline Garcia sont engagés à l'Académie royale de musique pour l'hiver prochain.

*** Rien n'est encore décidé pour le Théâtre-Italien, et cependant il faut que les engagements soient terminés avant la fin du mois sous peine d'avoir une troupe de *pacotille*, c'est-à-dire composée d'artistes médiocres, ce qui rendrait l'exploitation de ce théâtre impossible.

*** Les grandes affiches de l'Opéra-Comique continuent à annoncer tous les jours les spectacles de la veille, de l'avant-veille ou du lendemain.

*** Les travaux de la nouvelle salle de l'Opéra-Comique avancent avec une grande rapidité. Le titre brillé en lettres d'or sur le fronton qui est achevé. Tous les murs ont été grattés et blanchis à l'extérieur ; la scène est entièrement couverte ; la salle ne tardera pas à l'être également. Quant aux travaux d'intérieur, les plus importants étant achevés, il y a espoir que le théâtre sera prêt pour l'époque fixée par les marchés.

*** Ernest Mocker est malade. Dans l'excès de son zèle, cet artiste, déjà indisposé, a voulu reparaître trop tôt, et il en est résulté une esquinancie.

*** Notre célèbre violoncelliste Batta, avant de partir pour l'Angleterre, donnera un concert dans les salons d'Érard. Il aura lieu le 28 mars. Nos plus grands instrumentistes et chanteurs s'y feront entendre.

*** Nous nous empressons d'annoncer que le concert du violoniste Artôt qui devait avoir lieu le 18, est remis à samedi prochain 21 mars.

*** M. George Kastner vient de partir pour Bade : il y est attendu par le célèbre Meyerbeer, qui doit se rendre ensuite avec lui à Carlsruhe et à Munich où l'on doit incessamment représenter un opéra de M. Kastner.

*** Nous sommes à la veille d'avoir à Paris un congrès des rois du piano. Une lettre de Liszt datée de Prague, annonce qu'il sera à Paris dans les premiers jours d'avril. Doehler, qui donne, le 25 de ce mois, son concert d'adieux à Amsterdam, annonce également son arrivée à Paris pour les premiers jours du mois prochain. Thalberg est parti hier pour Lille où il donnera concert avec Bériot, mais il sera de retour à Paris lundi ou mardi prochain.

*** Deux grands artistes, MM. de Bériot et Wolff, viennent de composer un duo très brillant pour piano et violon sur des thèmes de *Robert-le-Diable*. Cet ouvrage remarquable sera publié incessamment.

*** M. Robbe, ténor belge, donnera une matinée dimanche 22 mars, dans les salons de M. Pape. On y entendra un solo de violoncelle, par M. Mendès, un morceau de violon par M. Delestre, *les Rêveries*, de Panofka, les airs russes, de Thalberg, et une grande fantaisie pour le piano, par M. C.-A. FRANCK. La partie vocale aura pour interprètes MM. Grard, Porto, Henri Robbe, et mesdames Dubart et Fauconnier.

*** Au mois d'avril prochain, Edouard Daudé quittera la Renaissance pour l'Opéra-Comique où il est engagé.

*** Mademoiselle Jenny Falcon, sœur de l'artiste de l'Opéra, a débuté dernièrement dans la pièce nouvelle du Gymnase. Elle a réussi et promet une actrice.

*** C'est le mardi 24 de ce mois qu'aura lieu, dans les salons de M. Érard, le concert de mademoiselle Pauline Jourdan, cette jeune harpiste d'un talent si remarquable. On y entendra, outre la bénéficiaire, mesdames Nau, Eugenie Garcia et Drouard, MM. Roger, Euzet et les deux frères Kontski.

*** On s'occupe activement de la publication de la *Méthode de violoncelle* de B. Romberg. On espère que cet ouvrage sera prêt dans les premiers jours du mois de mai.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon.* — Mademoiselle Rieux est en ce moment ici où elle doit remplir le rôle de Valentine dans *les Huguenots*, et celui de Rachel dans *la Juive*.

*** *Perpignan.*—La représentation au bénéfice de notre première chanteuse nous a permis d'entendre la belle partition des *Huguenots*; elle a été exécutée avec un ensemble insolite par les premiers sujets lyriques de notre troupe; tous ont lutté de zèle et d'émulation pour nous faire apprécier cet ouvrage si grandiose, si dramatique. La scène du quatrième acte, si énergiquement harmonieuse, si mélodieusement belle, a été chantée et rendue avec une plénitude de moyens dont le critique doit savoir gré à nos artistes.

*** *Bordeaux.* — Tout ce que notre ville renferme de jolies femmes et d'amateurs de bonne musique s'était donné rendez-vous un des jours de la semaine dernière, dans les salles du Casino, où Richelmi et madame Laure Brice se sont fait entendre. Plusieurs de nos artistes avaient bien voulu prêter l'appui de leur talent pour rendre encore plus brillante cette soirée musicale.

— *Guido* poursuit son succès de vogue à notre Grand-Théâtre.

*** *Amiens.* — M. Bertrand-Wagner, chef d'orchestre de la Société philharmonique d'Arras, a donné un concert dans la salle de la mairie. Cet artiste est d'une force extraordinaire sur la trompette à cylindre; on a généralement admiré son exécution brillante et les beaux effets qu'il a su tirer de son instrument. A ce mérite, joignez-y celui d'habile chanteur, car il a bien secondé sa femme dans le duo de l'*Ambassadrice*. Cette dame touche bien le piano et possède une voix de soprano très forte et vibrante, principalement dans les notes du médium. Ce couple artiste se propose de se faire entendre à Paris.

*** *Sens.* — Depuis le commencement de l'hiver des soirées musicales sont organisées dans notre ville. La Société philharmonique, composée de cinquante exécutants, amateurs et professeurs, sous la direction de ses deux habiles chefs d'orchestre, MM. Gauthier et Louis Montillot, nous a déjà fait entendre avec un ensemble remarquable les ouvertures à la mode. Pour la prochaine soirée qui doit avoir lieu à la fin du mois, on nous annonce les ouvertures de *Guillaume Tell* et de *la Reine d'un Jour*, qui, nous l'espérons, seront exécutés avec un égal succès. Au dernier concert au bénéfice des pauvres, qui a été très brillant et très fructueux, mademoiselle ***, sœur de l'une de nos célébrités lyriques, a bien voulu concourir à cette bonne œuvre en se faisant entendre dans plusieurs morceaux de Rossini et de Meyerbeer. M. Louis Montillot, l'un des chefs d'orchestre, jeune compositeur et violoniste de la plus haute espérance, a exécuté sur le violon, au milieu des bravos, un air varié de Robberechts. Nous devons citer aussi M. Gauthier, notre pianiste accompagnateur, et M. Honnoré, organiste de notre cathédrale, qui a joué sur l'harmoniphon-hautbois de M. Páris et sur le piano une charmante fantaisie de sa composition. Nos amateurs qui ont du talent se sont fait entendre avec succès dans la partie vocale et instrumentale de nos concerts, mais nous épargnerons leur modestie en ne les désignant même pas par l'initial obligée. N'oublions pas que nous devons des éloges et de bien vifs remerciements à notre jeune et excellent maire, M. Parent, qui a mis à la disposition de la Société philharmonique une salle magnifique, peut-être l'une des plus belles de la province, et tout le personnel et le matériel des fêtes de la ville. La musique trouve de l'écho dans la vieille métropole des Gaules, et l'art sera toujours sûr de rencontrer dans ses vieux murs aide, protection et encouragement. La Société philharmonique de Sens compte au nombre de ses membres honoraires une de nos jeunes gloires musicales, M. Alard, qui vient d'être nommé premier violon de la chambre du roi.

*** *Rouen.* — On lit dans le *Mémorial* : — Après avoir félicité madame Nathan sur le bonheur, le sentiment et le goût remarquables avec lesquels elle a chanté la plus grande partie des fragments, si fatiguants pour elle, de *Guillaume Tell*, des *Huguenots* et de *la Juive*, je profite de l'occasion pour la remercier de la grâce toute particulière avec laquelle elle a consenti à concourir au concert de M. Joignant. Ce jeune artiste, qui mérite tout l'intérêt de la Société philharmonique par les services qu'il a pu lui rendre, et celui de tous les amis des arts par les progrès qu'il doit à un travail assidu, tire au sort cette année; le concert de demain est destiné à lui donner les moyens de se libérer du service militaire et de consacrer à son instrument un temps précieux; ce motif eût suffi sans doute pour assurer une recette confortable. Madame Nathan a voulu contribuer pour sa part à cette œuvre vraiment artistique; le succès la suivra à la salle de la mairie, et en applaudissant son beau talent, les auditeurs n'oublieront pas que cette jeune femme porte un généreux cœur d'artiste.

*** *Lorient.* — Nous venons d'entendre pour la seconde fois *la Juive*, grand opéra. Nous étions loin de nous attendre que dans notre ville on pourrait nous faire connaître ce bel ouvrage; mais nous avons été agréablement surpris. Nos acteurs se sont encore surpassés à la seconde représentation. M. Barthélemy (Eléazar) nous a rendu ce rôle avec une vérité digne d'un plus grand théâtre.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — Théâtre royal de la Monnaie. — *Les Puritains* sont appelés par leur succès à faire époque dans le répertoire. Madame Casimir chante le rôle d'Elvire avec un talent si complet et si distingué que, dès à présent, ce personnage semble devoir demeurer presque inabordable pour tout autre cantatrice sur notre théâtre.

*** *Londres.* — Mademoiselle de Varny vient de jouer ici sur le théâtre de la Reine (Queen's-Théâtre) le rôle de Léonora dans *Torquato Tasso* avec un certain succès.

*** *Palerme.* — Mademoiselle Francilla Pixis a obtenu un grand et légitime succès dans *la Norma*. Elle a été rappelée à six reprises.

*** *Saint-Pétersbourg.* — *L'Ecumeur de mer*, ballet dont M. Adolphe Adam a composé la musique, a été représenté à Saint-Pétersbourg le vendredi 21 du mois dernier. Son succès a été des plus brillants. Le premier acte se passe en Espagne et le second dans une des îles de la Grèce où est la demeure du pirate. Ce changement de lieu permet une grande variété de décorations et de costumes. Mademoiselle Taglioni en a très habilement profité. Comme danseuse et comme mime, sa réussite a été complète. Dans une scène de folie, elle a excité d'unanimes transports. La musique de M. Adam a aussi produit une grande sensation. L'empereur, le grand-duc et l'impératrice sont descendus de leur loge sur le théâtre pour complimenter le compositeur, et cette souveraine lui a permis de lui dédier son œuvre.

— M. Adolphe Adam a dû quitter la Russie pour se rendre à Berlin où le roi le désire; il y passera un mois et reviendra ensuite à Paris.

CONCERTS ANNONCÉS.

Mademoiselle Mattmann, le 19 mars. Salons de M. Hertz, 38, rue de la Victoire.

Madame Gordon, le 19 mars. Salons de l'hôtel de Gèvres, 6, rue Monsigny.

M. Artôt, le 21 mars. Chez M. Pleyel, rue Rochechouart.

M. Baillot, séance de quatuors et quintetti, le 21 mars, rue Bergère, 14.

M. Henri Robbe, le 22 mars. Salons de M. Pape.

M. Louis Lacombe, le 23 mars. Salons Erard, 13, rue du Mail.

Mademoiselle Jourdan, 24 mars. Salons Erard, 13, rue du Mail.

MM. Franco Mendès, séance de quatuors, les 25 mars, et le 1er avril, Salons Bernhard, 17, rue de Buffault.

M. Batta, le 28 mars. Salons Erard.

Mademoiselle Victorine Ganny, le 29 mars. Salons de M. Pape.

Mademoiselle Rosina Alessi, le 4 avril. Salons Bernardt, 17, rue de Buffault.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET N° 24.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 22 mars 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Esquisse de l'histoire de l'harmonie (suite); par FÉTIS père. — Concert de M. et madame Willent-Bordogni; par MAURICE BOURGES. — Nouvelles. — Annonces.

ESQUISSE DE L'HISTOIRE DE L'HARMONIE

CONSIDÉRÉE

COMME ART ET COMME SCIENCE SYSTÉMATIQUE.

(Suite[1].)

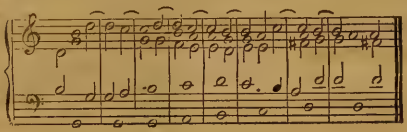
J'ai dit précédemment que dès le milieu du quinzième siècle toutes les ressources de l'harmonie que pouvait fournir la tonalité du plain-chant avaient été fixées, et que ce fut une sorte de pressentiment de l'impossibilité d'y introduire des variétés nouvelles qui jeta les musiciens dans les recherches d'imitations, de canons et de contre-points fugués où ils montrèrent une singulière habileté jusqu'à la fin du seizième. La direction prise par tous les artistes, pendant ce long espace de plus de cent cinquante ans, eut tant d'attrait pour eux, que non seulement ils ne s'occupèrent point du soin de varier les formes des accords, mais que la mélodie elle-même ne fut plus considérée que comme une partie si accessoire de la musique, qu'on ne daignait même pas en inventer, et que les cantilènes les plus vulgaires étaient prises par vingt auteurs différents pour thèmes de leurs ouvrages. Bien plus : on attachait si peu d'importance à la signification des paroles, qu'on ne respectait plus ni le sens, ni la prosodie. L'extravagance des musiciens alla même si loin, qu'à l'église, pendant qu'une partie du chœur chantait *Credo* ou *Miserere*, les autres musiciens disaient les paroles de la chanson mondaine qui servait de thème à la messe ou au psaume, par exemple : *Baisez-moi, mon cœur*, ou bien : *Robin, tu m'as toute mouillée.*

Certes, un anéantissement si complet de toute raison, de toute convenance; une telle dégradation de l'art, est un des faits les plus remarquables de son histoire. Le goût, le sentiment pur et vrai, n'ont pas d'expression assez forte pour flétrir de semblables aberrations. Cependant, c'est à ces monstrueuses erreurs que ce même art est redevable des immenses progrès mécaniques qu'il fit alors, en ce qui concerne la pureté des successions harmoniques, l'élégance du mouvement des parties, et l'art magique de faire chanter cinq ou six voix différentes d'une manière aisée, naturelle, dans l'espace le plus resserré : art inconnu de nos jours, mais qui fut porté au plus haut degré de perfection au seizième siècle, particulièrement dans l'école romaine. Lorsque Palestrina vint, dans la seconde moitié de ce siècle, épurer le goût sans porter atteinte à l'habileté de l'art d'écrire, et donner à la musique d'église le caractère le plus noble, le plus digne de son objet, en se montrant plus riche de détails, plus fécond dans les ressources du contre-point qu'aucun de ses contemporains ou de ses prédécesseurs, il imprima le cachet de la dernière perfection à la

(1) Voyez la *Revue et Gazette musicale*, année 1840, numéros 9 et 20.

musique émanée de la tonalité du plain-chant. Non moins supérieur dans le style madrigalesque, il ferma la carrière. Alors il devint nécessaire de jeter l'art dans de nouvelles voies, de le transformer, en un mot; plusieurs hommes de génie s'émurent de cette nécessité et firent des essais plus ou moins heureux; mais au milieu d'eux Monteverde se distingua surtout par des innovations qui changèrent la tonalité et la firent ce qu'elle est aujourd'hui. Je demande ici toute l'attention du lecteur, car il s'agit de l'époque la plus remarquable de l'histoire de la musique, la plus féconde en résultats.

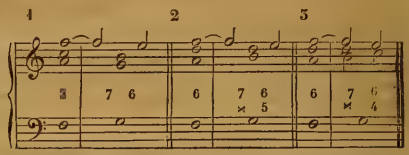
D'abord simple violiste, puis directeur de la musique du duc de Mantoue, et enfin maître de chapelle de Saint-Marc de Venise, Monteverde, né à Crémone vers 1565, s'illustra par une multitude d'inventions qui imprimèrent une nouvelle direction à la musique. Ce fut dans le troisième livre de ses madrigaux à cinq voix, publié en 1598, que son génie laissa voir sa hardiesse, en attaquant les dissonances doubles et triples des prolongations d'une manière inconnue à ses prédécesseurs, principalement dans le madrigal *Stracciami pur il core*, où l'on remarque ce passage :



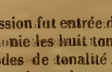
Rien de semblable n'apparaît dans toute la musique qui existait antérieurement à la publication de ce morceau. Quelques dissonances doubles se font bien apercevoir çà et là dans les œuvres de Palestrina; mais ces cas sont rares; d'ailleurs ces dissonances de prolongation sont toujours régulièrement préparées et résolues dans les œuvres de l'illustre maître de l'école romaine, tandis que le passage qu'on vient de voir renferme non seulement des triples dissonances de quarte résolue sur la tierce, de septième descendant sur la sixte, et de neuvième faisant sa résolution sur l'octave, mais que les notes retardées par les trois parties supérieures sont en même temps attaquées par le ténor dans les troisième, quatrième et cinquième mesures, et que cette irrégularité produit d'intolérables dissonances de secondes dans les cinquième et dernière mesures. D'une part, Monteverde enrichissait l'harmonie de combinaisons nouvelles; de l'autre, il lui portait atteinte en répudiant le témoignage de l'oreille qui se révolte contre de pareilles duretés.

A l'égard de la septième accompagnée de la quinte et de la tierce majeure qu'on voit à l'avant-dernière mesure de l'exemple cité, bien qu'elle soit préparée par une prolongation, elle n'est pas moins l'innovation importante qu'on doit considérer comme l'origine de la tonalité moderne; car, entre la note sensible, qui forme la tierce majeure, et la septième, qui est le quatrième degré du ton, il y a une appellation de cadence, qui constitue précisément le caractère de notre tonalité, tandis que ces actes de cadence ne sont jamais nécessaires dans l'harmonie consonnante qui résulte de la tonalité du plain-chant, ni dans l'harmonie dissonante par prolongations qui en dérive. Qu'on examine avec attention toute la musique qui a précédé le fait remarquable signalé ici, on verra que ce qui lui donne le caractère d'étrangeté pour notre oreille est la liaison des phrases l'une à l'autre, sans cadence, qui ne complète jamais le sens, si ce n'est à la finale, ou à quelque repos momentané; il en résulte que notre oreille y est incessamment trompée, et cherche en vain une conclusion, une forme de phrase avant la fin de la pièce. Au contraire, dès qu'on eut fait usage de la septième mineure avec la tierce majeure et la quinte, la nécessité de résolution des deux notes attractives amena nécessairement la cadence, détermina sa résolution qui la conclut, et donna aux phrases une forme arrêtée.

Si l'on veut bien comprendre en quoi diffère un accord de septième, provenant du retard d'un accord de sixte, de l'accord de septième composé de tierce majeure, quinte juste et septième mineure, tel que l'a employé Monteverde dans l'exemple cité, il faut remarquer que la résolution de la dissonance étant faite, on a un accord de sixte qui n'appartient pas au ton, car toute dominante est, dans la tonalité moderne, une note de repos, ou un intermédiaire de cadence, qui ne peut porter accord de sixte : celui-ci n'est admissible que dans la tonalité du plain-chant (Voyez ex. 1). D'ailleurs, lorsque l'accord de septième avec tierce majeure est accompagné de la quinte, il est évident qu'il ne provient pas du retard d'un accord de sixte, car la prolongation étant résolue, on aurait une harmonie de quinte et sixte (Voyez ex. 2). Il est donc clair que, suivant la tonalité moderne, lorsque la septième fait sa résolution en descendant, la tierce majeure doit faire un mouvement ascendant, ce qui, dans le cas où la basse est immobile, amène l'harmonie de quarte-sixte (Voyez ex. 3). C'est ainsi que Monteverde a employé ces accords dans l'exemple cité :



Il est juste de dire que Marenzio avait fait usage de l'harmonie de septième avec tierce majeure et quinte, dans le madrigal *O voi che sospirate*, de son sixième livre à cinq voix, publié en 1591, c'est-à-dire sept ans avant que Monteverde fît paraître son troisième livre à cinq; mais bientôt celui-ci, guidé par son instinct, comprit que la préparation de la dissonance n'était pas nécessaire dans les harmonies de la dominante accompagnée de la tierce majeure, et dans son cinquième livre de madrigaux, il attaqua sans préparation non seulement la septième, mais même la neuvième de la dominante; et, depuis lors, tous les compositeurs l'ont imité. Le rapport établi dans ces harmonies entre le quatrième degré et le septième du ton est le principe constitutif de la tonalité moderne : on le chercherait en vain dans toute la musique composée antérieurement à Monteverde et Marenzio : il n'y existe pas; il n'y pouvait exister sans anéantir la tonalité du plain-chant. L'attraction de ces deux notes, la nécessité de faire monter le septième degré pendant que le quatrième descend, est le caractère propre de la *note sensible*, qui n'a reçu son nom qu'à cause de sa tendance. Toute la tonalité moderne repose donc sur cette



succession inconnue à tous les musiciens jusqu'à la fin du seizième siècle.

Dès que cette succession fut entrée dans l'art, elle bannit du domaine de l'harmonie les huit tons de l'église, et il n'y eut plus que deux modes de tonalité, le majeur et le mineur pour tous les tons, lesquels se trouvèrent tous constitués de la même manière sur l'une ou l'autre de ces formes. Dans l'un et dans l'autre mode, le rapport du quatrième degré et de la note sensible se trouva le même : par le fait de l'appellation de ces deux notes, la finale fut toujours

la tonique, et la dominante harmonique, c'est-à-dire la note qui se fait entendre dans le plus grand nombre des accords, fut toujours le cinquième degré de la gamme.

Un autre phénomène fut la conséquence nécessaire de l'harmonie dissonante de la dominante. Je veux parler de la *modulation*, c'est-à-dire de la transition d'un ton dans un autre, par le seul fait de l'attaque de l'harmonie de la dominante de celui-ci, sans préparation; car cette harmonie fait sentir immédiatement le ton nouveau par l'appellation double du quatrième degré et de la note sensible. C'est cette faculté de liaison des tons entre eux que j'ai appelée *ordre transitonique*, dans le cours de philosophie de la musique que j'ai professé à Paris en 1852. Rien de semblable n'existait dans l'ancienne musique basée sur tous les tons de l'église; de là vient que les efforts de Nicolas Vicentino (1) et de plusieurs autres maîtres du seizième siècle, pour produire une musique transitionnelle ont été infructueux; car n'y ayant jamais nécessité de résolution dans l'ancienne tonalité consonnante et dissonante par prolongation, tout changement de ton était facultatif. La transition véritable ne s'y faisait jamais apercevoir. M. de Winterfeld, qui n'a sur tout cela que des notions vagues, comme les autres historiens de la musique, s'est fourvoyé dans son livre sur Jean Gabrieli, quand il a voulu prouver l'existence d'un genre chromatique chez les anciens maîtres. Ils n'ont point connu ce genre, parce que son existence était impossible dans leur système de tonalité.

Qui croirait qu'il n'y a pas un mot de tout ce qu'on vient de voir concernant cette époque si importante du changement de tonalité, et toutes ses conséquences, dans les histoires générales et particulières de la musique? Ces volumineuses compilations abondent en détails oiseux; mais pour un tel fait il ne s'est trouvé chez aucun des compilateurs ni assez de savoir pratique, ni assez d'attention, ni assez de philosophie, pour porter la lumière dans cette obscurité. Tout ce qu'ont vu Burney et Martini, copiés par Forkel et le peuple routinier, c'est que Monteverde a ajouté de nouveaux accords à ceux dont on faisait usage avant lui; quant aux résultats de ces harmonies nouvelles, personne ne s'en est douté.

Remarquez pourtant que ces résultats ne se sont pas bornés à ceux que j'ai fait connaître précédemment; car dès qu'il y eut un moyen de modulation et des actes de cadence, les phrases se formèrent d'une manière rhythmique, elles eurent des conclusions, et dans leur enchaînement, elles eurent pour objet de passer alternativement d'un ton dans un autre, puis de revenir au ton primitif, afin de varier les sensations qui, précédemment, reposaient sur une autre base. Or, la direction de toute musique dans un système de modulation alternative conduisit, dans la première moitié du XVIIe siècle, à l'abandon du contre-point canonique et d'imitation, qui n'eut plus d'existence que comme objet d'étude, et lui fit substituer la fugue réelle et tonale, dont le mécanisme consiste en un système de modulation régulière, au moyen d'une phrase principale appelée *sujet*. La fugue véritable ne date donc que de cette époque, quoiqu'on en connût le nom long-temps auparavant; mais le nom a trompé les érudits en musique, qui, sans connaissance solide de l'art, ont confondu toutes ces choses. Insensiblement l'harmonie dissonante de la dominante s'établit dans la fugue, sans préparation, comme dans toute autre musique. L'introduction de cette harmonie libre dans de semblables pièces scientifiques fut lente, parce qu'on ne s'était pas aperçu que la tonalité avait changé, et parce que les causes réelles de ce changement tonal furent toujours un mystère pour les musiciens. Les conditions rigoureuses de l'ancien contre-point d'imitation, conséquences nécessaires de la tonalité du plain-chant, retenaient les maîtres et causaient l'incertitude des élèves. Aujourd'hui même encore, lorsque les étudiants des écoles de compositions sortent de l'étude du contre-point simple pour aborder celle de la fugue, leurs professeurs éprouvent beaucoup d'embarras pour leur expliquer les motifs du libre emploi des dissonances naturelles dans la fugue, tandis qu'il leur était interdit dans le contre-point. Il en résulte une sorte de tâtonnement pendant les premiers mois. J'ai pourtant expliqué tout cela dans la seconde partie de mon *Traité du contre-point et de la fugue*, publié il y a seize ans; mais il faut beaucoup de temps pour rendre évidente à tous la vérité dans un art-science où les considérations sont aussi multipliées que dans la musique, et qui est susceptible d'un si grand nombre de transformations.

En créant la fugue, la tonalité nouvelle créa le contre-point double à l'octave; car la nécessité de faire passer alternativement dans les parties graves et aiguës le sujet et les contre-sujets qui lui servent d'accompagnement, oblige les musiciens à porter leur attention sur la considération du renversement des intervalles à l'octave, d'où naquirent les règles du contre-point double de cette sorte de renversement. On comprend d'après cela que ces règles sont les prolégomènes de la fugue; et l'on peut apprécier le défaut de critique et d'ordre dans les idées qui a conduit Bérardi (4), Tero (2), Fux (3), Marpurg (4) et Albrechtsberger (5) à ne traiter des contre-points doubles qu'après la fugue, quoique celle-ci ne puisse exister sans eux. J'ai rétabli l'ordre rationnel de ces études dans mon *Traité du contre-point et de la fugue*; plusieurs ouvrages, publiés depuis lors sur le même sujet, ont suivi cet ordre. Je dois encore citer, à propos des contre-points doubles, un fait dans lequel on trouve une nouvelle preuve que l'histoire de l'art en général, et en particulier celle de l'harmonie, est mal connue, même des hommes les plus instruits, et qu'on s'attache bien plus à des curiosités de peu d'importance qu'aux choses qui ont une valeur réelle.

Dans les premiers mois de 1850, M. de Vas Willemœz, membre de l'Institut des Pays-Bas, et secrétaire de la quatrième classe de cette société savante, m'écrivait, en m'envoyant le volume qui renferme le mémoire de M. Kiesewetter et le mien sur les musiciens Néerlandais : « Vous » verrez avec intérêt que M. Kiesewetter a démontré que » les Néerlandais sont les inventeurs du contre-point dou- » ble. » En effet, la seconde division du mémoire de M. Kiesewetter a pour titre 6) : *L'Invention du contre-point artificiel, nommé par les modernes* CONTRE-POINT DOUBLE, *peut-elle être attribuée aux Néerlandais?* Or, dans l'examen de cette question, M. Kiesewetter établit que le contre-point double n'est qu'une espèce de la partie de l'art qu'il désigne par l'expression générale de *contre-point artificiel*, dont il attribue l'invention aux musiciens de l'école néerlandaise; d'où l'on doit conclure qu'il considérait ces musiciens du quinzième siècle comme les inventeurs de cette espèce de contre-point. Voyant son erreur à ce sujet,

(1) *Musica antica ridotta alla moderna prattica*, p. 67.

(1) *Documenti harmonici*. Bologna, Giac. Monti, 1687, in-4°.

(2) *Il musico Testore*. Venise, Aut. Bortoli, 1706, in-4°.

(3) *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicæ regularem*. Vienne, 1725, in-folio.

(4) *Traité de la fugue*. Berlin, 1756, in-4°.

(5) *Gründliche Anweisung zur composition*. Leipsick, Breitkopf, 1790, in-4°.

(6) Kann den Niederlændern die Erfindung des künstlichen, oder von den Neueren also genannten doppelten contrapunktes zugeschrieben werden?

j'écrivis à Kandler, mon correspondant à Vienne, et ami de M. Kiesewetter, et lui fis voir que le contre-point double ne remonte pas au-delà de la seconde moitié du seizième, et que son usage dans la fugue date du dix-septième. Kandler communiqua ma lettre à son ami, qui m'écrivit des bains de Baden (près de Vienne), le 27 juillet 1850.

« Je vous suis redevable d'une observation très ingé-» nieuse, digne du professeur de contre-point comme du » savant en fait d'histoire de l'art musical, observation, » laquelle en vérité ne s'était jamais offerte si claire à moi ; » c'est celle que les vieux maîtres n'avaient pas encore eu la » connaissance de cette espèce de contre-point, que l'école » de nos jours appelle le *contre-point double* (1), et dont » on ne trouve les premières traces que vers la fin du » quinzième siècle. Je vous avoue que tout aussitôt j'ai » parcouru une centaine de partitions de ma collection, et » je me suis convaincu de la justesse de votre assertion, » car tout ce que j'ai pu trouver de semblable, n'était en » effet que simple imitation, et s'il y avait quelque part » un petit passage qui semblât annoncer le dessin de l'in-» version, celle-ci n'était pas suivie, et l'on s'aperçevait » d'abord qu'elle n'était suggérée que par l'accident, et pas » intentionnée dans les formes. »

En rendant justice à la sincérité de M. Kiesewetter, qui lui fait reconnaître avec tant de franchise une erreur importante, on ne peut s'empêcher de regretter que l'examen auquel il s'est livré, après avoir lu ma lettre, n'ait pas précédé son travail; car cette erreur n'en reste pas moins imprimée dans un livre, dont l'autorité est d'autant plus considérable, qu'il a été couronné par une académie. Et c'est précisément cette autorité qui m'oblige à insister sur ce fait, que l'harmonie naturelle de la dominante a créé la tonalité moderne; que celle-ci a eu pour résultat l'anéantissement du contre-point d'imitation, de la tonalité du plain-chant et la création de la fugue; enfin, que les conditions inséparables de celle-ci ont donné naissance au contre-point double à l'octave. Tout cela se tient, mais encore une fois, la philosophie de l'histoire de la musique a été complétement inconnue jusqu'à ce jour.

L'accent expressif qui consiste en l'appellation de la résolution de la note sensible, et dans ses rapports, soit avec le quatrième degré des deux modes, soit avec le sixième du mode mineur, étant contenue dans l'harmonie dissonante naturelle, la musique prit un caractère dramatique à la naissance de cette harmonie; l'opéra véritable, la cantate, l'air accompagné des instruments, le récitatif, toutes ces nouveautés qui transformèrent l'art arrivèrent presque en même temps.

Mais tout n'est pas conquête dans un art qui se transforme. L'audace du génie, qui trouva l'harmonie nouvelle et toutes ses conséquences, ne put s'accommoder de la rigueur des lois de l'art d'écrire, auxquelles les compositeurs des anciennes écoles étaient redevables de l'admirable pureté de style qui les rend impérissables, et qui en fait des modèles d'une perfection désespérante. Les incorrections de tout genre commencèrent à se répandre dans les œuvres de tous les musiciens de Venise et de Naples; Rome seule résista et conserva d'excellentes traditions, que plus de deux siècles n'ont pu détruire entièrement. Fière de ses succès, la nouvelle école n'avait pas tardé d'envahir l'église; le dramatique s'était introduit dans la musique religieuse, et avait pris la place du ton grave, solennel et dévot des œuvres de Palestrina : alors commença le contresens de cette expression mondaine appliquée aux choses saintes; le *Gloria*, le *Credo*, les *proses* et les *psaumes* devinrent des drames, au lieu d'être des prières et des professions de foi, le symbole des souffrances du Sauveur fut transformé en représentation d'une agonie charnelle, et l'on alla à l'église pour avoir des émotions au lieu d'y aller pour prier avec recueillement.

Ce n'est pas tout : l'harmonie des instruments était devenue nécessaire depuis que l'harmonie des voix avait cessé de composer seule toute espèce de musique : les instruments prirent donc à l'église la même importance qu'au théâtre, et devinrent surtout indispensables pour l'accompagnement des motets à voix seule ou à deux voix, dont il fut publié une immense quantité dans la première moitié du dix-septième siècle. Le style *concerté* succéda au style simple (*osservato*) de l'ancienne musique religieuse : dès ce moment, les genres furent confondus, et comme le dit l'abbé Baini, la musique d'église fut anéantie. On a fait depuis lors de belles choses dans le système d'expression appliqué à la musique religieuse; les psaumes de Marcello, le *Miserere* de Jomelli, quelques compositions d'Alexandre Scarlatti, de Leo et de Pergolèse, et dans ces derniers temps, les messes de Cherubini, offrent des modèles de perfection en ce genre; mais le genre lui-même est une dégradation de l'objet primitif de l'art dans le culte, dégradation si bien sentie que Rossini lui-même, ce propagateur si puissant de l'art brillanté, m'a dit souvent que la seule impression profonde et durable qu'il ait éprouvée du caractère religieux dans la musique d'église lui fut faite par les œuvres de Palestrina qu'il entendit à Rome il y a vingt-cinq ans. Pour les gens du monde, et même pour les musiciens qui n'entendent cette musique que dans les concerts de Paris, avec une exécution médiocre, il y aura sans doute plus que de l'exagération dans ces paroles de l'auteur de *Guillaume Tell;* mais pour qui a fait une étude sérieuse des œuvres immortelles, objets de son admiration, il y a conviction que la musique d'église véritable a cessé d'exister à l'apparition de la musique de théâtre, et qu'on perdit d'un côté ce qu'on gagnait de l'autre. Ce n'était donc pas sans motif qu'Artusi attaqua Monteverde et les autres novateurs dans son livre contre les imperfections de la musique moderne; seulement il ne comprit pas qu'à l'art ancien, dont ils causaient la ruine, ils faisaient succéder un art nouveau dont la carrière était immense.

Avec la musique à voix seule accompagnée par l'orgue ou par d'autres instruments, naquit la basse qu'on appela *continue*, pour la distinguer de la basse interrompue de l'ancienne musique en harmonie vocale; cette basse instrumentale et continue amena bientôt la nécessité de certains signes pour indiquer à l'accompagnateur les accords dont il devait soutenir la voix. Alors commença la science systématique de l'harmonie, dernière conséquence des inventions de Monteverde et du changement de la tonalité. Ce fut aussi dans les premières années du dix-septième siècle que commença cette science, dont l'examen va m'occuper.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(1) Pourquoi *de nos jours* Zacconi ne traite-t-il pas *De 'Contrappanti doppii* dans la seconde partie de sa *Prattica di musica*, imprimée en 1622? N'en est-il pas de même de L. Penna dans le deuxième livre de ses *Primi albori musicali*, publiées en 1656? de Bononcini dans la deuxième partie de son *Musico prattico* (1673), de Berardi dans ses *Documenti armonici* (1687), et de vingt autres écrivains du dix-septième siècle?

CONCERT

DE M. ET MADAME WILLENT-BORDOGNI.

Nous ne savons guère, par ce temps-ci, de concert, matinée ou soirée musicale, dont on ne voie arriver la fin avec tout le contentement possible. La composition en est presque toujours si mesquine, si gauche, si fort mêlée de médiocre et de mauvais, qu'on sort de là tout aussi embarrassé et *perplex*, que le bonhomme Gargantua, qui ne savait pas bien au juste s'il devait plutôt se réjouir de la naissance de son enfant que s'affliger de la mort de sa pauvre Badebec. Ce sont en général de si singuliers Amphytrions que MM. les bénéficiaires! on fait chez eux si maigre chère, que nous en sommes à nous demander comment le public peut se laisser prendre encore aux amorces du programme! Il est vrai que ce programme promet toujours monts et merveilles; mais quand viennent les déceptions de la réalité, on rie se souvient que trop de ce repas original, servi avec un luxe asiatique, où, les cloches levées, il n'apparut à l'œil désappointé des gourmets que des plats d'or vides.

Fort d'une expérience acquise dès long-temps à prix d'ennui, et prémuni contre les séductions attrayantes de l'affiche, nous n'avions garde de supposer que M. et madame Willent-Bordogni eussent la prétention sérieuse de faire honneur à des engagements, exorbitants en apparence, et regardés d'ordinaire comme sans conséquence lorsqu'il s'agit de les tenir. Grande a donc été notre surprise, et grande aussi la satisfaction de tous, quand on a vu s'accomplir une à une des espérances trop flatteuses pour oser y compter. Savez-vous qu'il ne s'agissait pas moins que d'entendre Lablache, Tamburini, Rubini, madame Grisi, mademoiselle Pauline Garcia? — Comprenez-vous? — Toutes les sommités de la troupe italienne en une seule fois; et encore quelques artistes dignes d'en faire partie, madame Willent-Bordogni, M. Géraldi; puis, par-dessus tout cela, une fraîche primeur de la saison, mademoiselle Dobré, toute palpitante de ses premiers succès à la scène.

Or çà, MM. les bénéficiaires présents et à venir, prenez exemple désormais sur M. et madame Willent-Bordogni. Ils s'entendent à traiter noblement leurs convives. Car, vous en conviendrez, le menu que nous vous avons exposé aurait suffi aux plus difficiles; pourtant ce n'était pas tout. L'ordonnateur de ce délicieux programme est passé maître dans le métier. Il a prouvé par le raffinement des combinaisons et des contrastes qu'il était de force à rédiger un code des concerts capable de faire pendant à la *Physiologie du goût*. La partie instrumentale, si impuissante en général à intéresser autant que la partie vocale, était dignement représentée par MM. Willent, Haumann, Herz, Labarre..., etc. Le morceau d'ensemble même n'a pas fait faute.

La séance a été ouverte par un *Nonetto* de Spohr. Certes, les noms de MM. Tilmant, de MM. Soler, Mermet, Rousselot, Clauzet..., etc., sont d'excellentes garanties d'une bonne exécution; et pourtant force nous est de reconnaître que le premier morceau a laissé beaucoup à désirer du côté de l'ensemble. Chaque partie, bien dite en elle-même, ne se fondait pas assez avec ses compagnes pour produire cette unité d'effet, qui est le but définitif d'un morceau concertant. Un de nos voisins (quelque architecte, sans doute) attribuait à la mauvaise sonorité de la salle certaines ambiguïtés d'intonation qui ne sont pas habituelles à de pareils artistes. Nous aimons à croire qu'il disait vrai. Cependant, lorsque M. Haumann, peu après le nonetto, a exécuté avec un succès proportionné à son beau talent, une fantaisie fort agréable de sa composition, le moindre de ses sons nous a semblé d'une justesse irréprochable. La harpe de M. Labarre et le piano de M. Herz ont paru satisfaire aux conditions rigoureuses de l'accord. Enfin, personne n'a songé à s'apercevoir que M. Willent ait laissé échapper une seule note douteuse dans le gracieux solo, où il a fait applaudir l'excellente qualité de son embouchure, l'expression et le bon style de son chant, et surtout son adresse à donner de l'intérêt à la difficulté sur un instrument qui n'est pas le favori du public des concerts. Décidément l'esprit familier, qui a élu domicile dans les salons de musique de M. le duc d'Otrante, n'aime pas les *nonetto*; nous le soupçonnons d'avoir joué quelque méchant tour, le malicieux qu'il est, aux instrumentistes, sans respect pour leur habileté connue. Du reste, il s'est montré le plus favorable du monde aux autres artistes qui ont fourni leur carrière de succès en succès. Le public même a fini par se lasser de prodiguer les applaudissements plutôt que les virtuoses de les mériter.

Ces virtuoses, vous les connaissez presque tous. Leur éloge est dans toutes les bouches. Au concert comme au théâtre, à Londres comme à Paris, il éclate incessamment, soit qu'il emprunte la bruyante expression du battement des mains, soit qu'il revête la formule plus aristocratique du simple *bravo*. Nous n'avons donc pas la prétention d'être neuf en vous disant que madame Grisi a déployé les richesses de sa voix délicate et forte, énergique et gracieuse, dans le quatuor de *la Donna del lago*, et surtout dans ce duo du *Barbier* si ancien et pourtant si nouveau, où Tamburini la seconde admirablement. N'était cet étonnant Lablache, si bonnement comique, si spirituellement naïf, n'était sa voix puissante qu'il assouplit à sa guise et à laquelle il donne, au besoin, les ailes de l'oiseau, nous ne croyons pas qu'il soit possible d'imaginer une diction plus accentuée, plus mordante et en même temps plus communicative d'entraînement que celle de Tamburini.

Et puisque nous en sommes sur le chapitre des voix de basse, graves et hautes, disons combien M. Géladi a gagné depuis une année. S'il n'a pas renoncé tout-à-fait encore à cette brusquerie d'attaque, contractée dans le commerce intime du genre satanique pour lequel on connaît son penchant, ses sons en revanche ont acquis plus de rondeur et de fermeté. On voit qu'un travail consciencieux a passé par là. Espérons que la transformation sera complète. Nous pensons lui donner une louange aussi grande que méritée, en confessant qu'il s'est montré, dans le duo du *Matrimonio segreto*, digne de chanter avec Lablache.

Lablache ne s'en est pas tenu à ce seul morceau; il a dit encore un duo de *Mosca* avec mademoiselle Pauline Garcia, et le fameux *Papataci* avec Tamburini et Rubini. Or, sachez-le, Rubini était une surprise à laquelle on ne s'attendait pas, et qui a été accueillie avec transport. Du reste, tout s'est passé dans l'ordre accoutumé. Ils ont dit le trio avec leur perfection habituelle; et, comme d'habitude, le public s'est récrié et a véhémentement applaudi.

Cependant, dussions-nous être assimilés à ces esclaves qui couraient à côté du char des triomphateurs romains pour les injurier au milieu des acclamations publiques, nous ne reculerons pas devant une critique sérieuse. Ce n'est pas à des hommes du mérite de Rubini qu'il faut craindre de faire entendre la vérité. Il l'accueillera sans doute en artiste qui l'a toujours cherchée, et qui sait apprécier la valeur d'un avertissement loyal. Nous n'hésitons donc pas à dire que ses effets d'écho, trop prodigués peut-être, en sont arrivés à un tel pianissimo qu'ils deviennent absolument imperceptibles à l'oreille. Ce n'est pas à l'admiration du parterre qu'il faut s'en remettre. Le public parisien, personnification de la routine, s'est accoutumé à se pâmer d'aise à certains passages dans le temps où il était permis de les entendre; il s'imagine les entendre encore et s'exclame précisément parce qu'il avait coutume de s'excla-

mer. A coup sûr, nous ne supposons pas que Rubini en soit déjà à vivre sur le passé ; sa voix n'a rien perdu de sa vigueur, de ses merveilleuses qualités. Il y a seulement un défaut à corriger, mais un défaut capital. Il disparaîtra sitôt que l'illustre ténor voudra se souvenir qu'il existe plus de deux nuances au monde, et que du *forte* au *pianissimo* excessif les gradations sont infinies.

C'est en général un grand tort des chanteurs que de faire contraster brusquement les intonations fortes et douces. Il résulte de cette absence complète de ménagement dans les transitions un choc aussi désagréable pour l'oreille, que peut l'être pour les yeux la juxta-position sèche et imprévue de couleurs vives, qui tranchent durement, et jurent de se trouver rapprochées. Nuancer avec art, c'est donner une preuve de goût. Si l'éducation réussit à le conquérir souvent, la nature quelquefois le donne sans effort.

Guidée par cet heureux instinct, mademoiselle Pauline Garcia lui emprunte ces riches inspirations, qui l'ont rendue déjà si remarquable. La scène d'*Inès de Castro*, qu'elle a parfaitement dite avec cette voix surprenante que vous savez, lui a valu des bravos aussi multipliés qu'à mademoiselle Dobré l'air de *Fernand-Cortès*. Mademoiselle Dobré sait déclamer en chantant ; c'est beaucoup. Tant d'actrices *littéraires* ne le savent même pas faire en parlant! Tout le secret du chant dramatique est là. N'eût-elle que la moitié du volume de voix dont elle est douée, son succès serait encore assuré. Nous l'inviterons seulement à s'abandonner davantage, à prendre plus de confiance en ses forces. La frayeur en public est une duperie. Pourquoi craindre lorsqu'on a tout à espérer ?

Ce que nous disons à mademoiselle Dobré, nous le dirons à madame Willent-Bordogni, qui nous a semblé sous l'influence d'une émotion très vive. Cette agitation passagère ne l'a pas empêchée de développer dans un duo de *Torquato Tasso* le beau timbre et l'élégante flexibilité d'une voix exercée. On reconnaît de suite dans madame Willent l'élève d'une bonne école ; on retrouve à chaque instant les traces de cette excellente méthode qui nous a donné plusieurs cantatrices d'élite ; parmi elles, la fille de M. Bordogni prend de droit un rang mérité. On a regretté qu'elle ne se soit pas fait entendre davantage (car nous ne comptons pas une mélodie plaintive, dite d'ailleurs avec beaucoup d'expression) ; mais peut-être la bénéficiaire a-t-elle voulu agir en ceci comme ces maîtresses de maison, qui, par une délicatesse de bon goût se font simples en recevant chez elles, et s'effacent pour laisser briller leurs rivales.

Maurice BOURGES.

Nouvelles.

*** Demain lundi, à l'Opéra, *le Lac des Fées*.

*** L'Opéra hâte de toute son activité la représentation des *Martyrs*. Tous les services sont occupés de cette besogne dont on dit que les résultats seront brillants. Déjà, nous savons que le théâtre n'épargnera ni soins, ni dépenses pour donner de l'éclat à cette réhabilitation des Romains sur la scène. Décorations, costumes, masses, ensemble et détails seront largement traités.

*** Pendant l'absence de mademoiselle Fanny Elssler, qui durera près de six mois, ses rôles ont été distribués, dit-on, de la manière suivante : Mademoiselle Grahn jouera *la Gipsy* ; madame Alexis Dupont, *le Diable boiteux* ; mademoiselle Nathalie Fitzjames, *la Fille du Danube* ; mademoiselle Blangy, *la Tarentule*, peut-être aussi le dernier acte de *la Tempête* ; et si l'indisposition de mademoiselle Grahn se prolongeait, mademoiselle Blangy danserait *la Sylphide*, qu'elle répète déjà.

*** Mademoiselle Cérito, la danseuse italienne dont nous avons deux ou trois fois parlé, va venir à l'Opéra. On dit qu'elle a du talent, mais pas de goût.

*** Jeudi prochain il y aura *bal masqué* à l'Opéra. Il s'annonce comme devant avoir la foule.

*** Aujourd'hui, par extraordinaire, au Théâtre-Italien, *Othello*, par MM. Rubini, Lablache, Tamburini et mademoiselle Pauline Garcia. Mercredi prochain, les artistes du Théâtre-Italien donneront, à deux heures, un concert dans la salle de M. Henri Hertz, au bénéfice de quelques compatriotes malheureux.

*** Grâce à l'union profonde qui règne parmi les artistes du Théâtre-Italien, M. le directeur des beaux-arts pourrait bien ne pas réussir à donner le Théâtre-Italien à son riche protecteur. Jeudi dernier, M. Lablache s'est rendu auprès de M. de Rémusat pour lui témoigner de la part de ses camarades le désir de rester à Paris, mais seulement avec un directeur qui réunirait toutes leurs sympathies. Le nom de M. Marliani a été prononcé dans cette audience, et nous savons que tous les artistes du Théâtre-Italien sont ses amis intimes et resteraient volontiers sous sa direction. D'un autre côté, des offres brillantes ont été faites à Rubini, Lablache, Tamburini, mesdames Grisi et Pauline Garcia au nom de l'empereur de toutes les Russies, par M. Obriskoff, venu dans ce but expressément de Saint-Pétersbourg, et parti pour Londres pour voir madame Persiani. Nos grands artistes lui ont répondu qu'ils voudraient rester à Paris si cela se pouvait d'une manière convenable ; mais si la volonté de M. Cavé s'exécute, ils partiront tous pour Saint-Pétersbourg.

*** D'après des on dit, un haut fonctionnaire aurait proposé au ministre la plus étrange des combinaisons pour le maintien du Théâtre-Italien. Nous en reparlerons dans un de nos articles sur : *La direction des beaux-arts en France* pour lequel les éléments piquants ne nous manquent pas.

*** C'est au vendredi 27 mars qu'est fixée la représentation de l'opéra donné à la Renaissance par des amateurs, au bénéfice des Polonais indigents.

*** Le théâtre de la Renaissance donnera aujourd'hui un avant-dernier bal masqué, unanimement demandé par les habitués de ces fêtes magnifiques. La salle sera décorée avec le plus grand luxe ; il y aura galop des tambours et illumination *a giorno*. M. Tolbecque a composé pour la circonstance de nouveaux quadrilles, et de nombreuses mascarades s'organisent pour cette nuit extraordinaire.

*** Les *belles* recettes se soutiennent à l'Opéra-Comique ; celle de jeudi dernier *Eva* et *la Fille du régiment* était de 463 fr. 75 c., et il n'y a pas d'opéra en répétition pour madame E. Garcia, cette cantatrice si recommandable que l'on sacrifie en ne lui faisant chanter que ce misérable opéra d'*Eva*. Voilà des directeurs qui entendent l'administration d'un théâtre lyrique !

*** Les espérances des directeurs de l'Opéra-Comique, MM. Crosnier, Cerfbeer et Cie se sont évanouies : les pourparlers pour la vente du privilége et de la bâtisse sont rompus, grâce aux étranges prétentions de ces insatiables spéculateurs. On dit pourtant que le troisième associé s'était contenté de 150,000 fr. qu'il demandait comme pot-de-vin. L'appétit vient en mangeant !

*** Madame E. Garcia, engagée depuis bientôt neuf mois à l'Opéra-Comique, n'a chanté encore qu'un seul ouvrage, si toutefois on peut appeler ainsi *Eva* ; et à l'heure qu'il est, il n'y a pas même un opéra en répétition pour cette cantatrice. Voilà ce que c'est que de confier un théâtre lyrique à MM. Crosnier, Cerfbeer et Cie.

*** Sous le titre : *Statistique de l'opéra-comique*, nous nous proposons de donner une série d'articles, où nous examinerons l'état du personnel de ce théâtre-lyrique sans basse-taille.

*** Une ouverture d'un jeune compositeur allemand d'un talent très remarquable, M. Wagner, vient d'être répétée par l'orchestre du Conservatoire et a obtenu des applaudissements unanimes. Nous espérons entendre incessamment cet ouvrage, et nous en rendrons compte.

*** M. Lichtenthal, fabricant de pianos à Bruxelles, a résolu par un nouveau mécanisme le problème d'une très grande sonorité réunie à des dimensions fort réduites. Dans une construction élégante qui n'occupe guère plus de place qu'un piano droit ou qu'un piano carré, il obtient des sons aussi puissants, aussi ronds, aussi velouté que ceux des bons pianos à queue. Nous avons entendu un de ces magnifiques instruments qui, déposé chez M. Schlesinger, a été vendu au bout de deux jours. Nous croyons qu'il s'en trouve encore un autre chez M. Meissonnier. Nous pouvons assurer, en nous appuyant d'ailleurs de l'avis des pianistes les plus célèbres, que ces instruments ne le cèdent nullement aux meilleurs des fac-

teurs à la mode en France et en Angleterre. A ces avantages, les pianos de M. Lechtenthal réunissent la facilité de transposer de trois demi-tons. Cet habile facteur, qui a pris un brevet d'invention pour la France, a établi à Lille une succursale de sa maison, et en fondera peut-être une autre à Paris.

*** Depuis quelques années, il a été formé des congrès musicaux dans l'Ouest, notamment à Poitiers, La Rochelle et Niort. Le nord de la France a depuis long-temps des institutions analogues. Une société du centre, Châlons-sur-Saône, a eu l'heureuse idée de les nationaliser également dans la Bourgogne. La Société philharmonique de cette ville a convoqué à un congrès musical, pour le 22 mars, tous les artistes et amateurs du département de Saône-et-Loire et des départements voisins. On exécutera : 1° la première symphonie de Beethoven, en *ut* majeur ; 2° l'ouverture de *Missolonghi*; 3° Celle de *Guillaume Tell*; 4° le chœur des chasseurs de *Guillaume Tell*; 5° le finale du *Barbier*. Les solos seront arrêtés le 21 mars. L'orchestre sera disposé pour cent musiciens, non compris les chanteurs. On apprend déjà que plusieurs membres de la Société philharmonique de Bourg répondront à l'appel qui leur est fait. Une partie de la Société musicale de Mâcon doit partir le 21 de ce mois sur les bateaux à vapeur de la Saône.

*** Une lettre d'Alexandrie, adressée au *Constitutionnel* et insérée dans le numéro du 16 de ce mois, contient des renseignements très détaillés sur l'organisation de l'armée égyptienne. Nous y avons remarqué le passage suivant : « Méhémet-Ali, qui tient à ce que son armée soit sur le pied des armées européennes, a adopté des corps de musique, et voulant se soustraire aux exigences de nos artistes, a fondé à El-Khanka, une école de musique où se trouvent 130 élèves. J'ai été surpris en voyant leur talent musical. »

*** C'est le 28 de ce mois que notre célèbre violoncelliste Alexandre Batta, donnera dans les salons d'Érard, sa soirée musicale, où il exécutera entre autres morceaux, un grand trio de Beethoven pour piano, violon et violoncelle avec ses deux frères Laurent et Joseph ; le deuxième trio de Mayseder, sa fantaisie sur des motifs de *Lucia*. L'élégie de Ernst, transcrite pour violoncelle, et la belle mélodie de Lachner pour violoncelle obligé. — Le nom de Haumann est un double attrait pour ce concert, ainsi que ceux de madame Sophie Fauconnier, Albertazzi et Alizard. Alexandre Batta, que ses engagements rappellent à Londres, ne se fera entendre que cette seule fois à Paris.

*** Le concert de mademoiselle Pauline Jourdan, qui aura lieu le 24 mars, sera un des plus intéressants de la saison. On y entendra pour la partie instrumentale : MM. Koutsky frères et mademoiselle Jourdan ; et pour la partie vocale : MM. Roger, Euzet, et mesdames E. Garcia, Nau et Dronart.

*** Le concert de M. Mortier de Fontaine aura lieu le jeudi 9 avril, dans les salons de M. Erard, à une heure précise. La première partie sera consacrée à la musique ancienne. On y entendra un concerto de Haendel pour clavecin, deux hautbois, violons, altos et basses; un air de contralto de *Mitrane*, opéra de l'abbé Francesco Rossi, composé à la fin du 17e siècle ; un concerto de violon de J. S. Bach ; un air des Fêtes d'Alexandre de Hummel, etc. Ces morceaux seront exécutés par madame Mortier, MM. Géraldi, Allard et Mortier. — Le morceau capital de la seconde partie sera une fantaisie (œuvre 80) de Beethoven, pour piano principal, orchestre et chœurs dont M. Emile Deschamps a fait les paroles.

*** Le grand concert vocal et instrumental de MM. Louis Lacombe sera donné demain 23 mars dans les salons d'Erard, rue du Mail, 13. On y entendra MM. Lacombe, Hermann, Reynauds, Ponchard, Geraldi, Oudet, Pommerie, etc.

*** Grande matinée musicale donnée par M. Alard, premier violon de la chambre du roi, le dimanche 29 mars, dans la salle du Conservatoire. On y entendra le troisième sextuor de Meyseder, qui n'a pas encore été exécuté à Paris, et outre M. Alard, on y entendra pour le chant mademoiselle Rossi, de l'Opéra-Comique, MM. Wartel et Clémenceau, et la partie instrumentale est confiée à MM. Louis Lacombe, Chevillard, etc.

*** Le concert de M. Schimon, jeune compositeur et pianiste d'un talent remarquable, aura lieu le 6 avril, dans la salle de M. Herz. On y entendra un trio pour piano, violon et basse, plusieurs études pour le piano et plusieurs morceaux de chant de la composition de M. Schimon. Nous donnerons le programme prochainement.

*** Dimanche 29 mars, à une heure, aura lieu le concert de M. Coste, guitariste, dans la salle de M. Herz. On y entendra, pour la partie instrumentale, MM. Tasso, Verraust, Kocken, Dagil, Hearz, Grard, et pour la partie vocale, MM. Robbe, Achard, et M. Widemann.

*** Un concert qui promet d'être le plus brillant de cette saison, qui sera accompagné d'un intermède par mademoiselle Rachel, et qui joint à ce piquant attrait celui d'une bonne œuvre, sera donné après-demain mardi soir, 24, dans la nouvelle salle de M. Herz, rue de la Victoire, 38, au bénéfice de l'institution pour le placement en apprentissage de jeunes orphelins, qu'une ordonnance royale du 27 septembre 1839 a consacrée comme établissement d'utilité publique. L'orchestre sera dirigé par M. Habeneck ; mesdames Eugénie Garcia et Nathan, MM. Alexis Dupont, Geraldy, Baillot, Vogt, etc., ont aussi avec le plus généreux empressement prêté l'appui de leur talent à ce concert, dont le programme, qui va être affiché, sera digne des noms de ces grands artistes. Mademoiselle Rachel, dont le concours sera une charitable exception en faveur d'un établissement public qui adopte des enfants de tout culte et de toute nation, dira le quatrième acte d'*Horace* entre les deux parties du concert. Madame Malibran en avait donné un naguère au profit de la même institution, et madame Eugénie Garcia se montre fidèle à ce noble exemple de sa belle-sœur.

*** M. Eberwein, pianiste d'un talent distingué, élève de Hummel, donnera un concert vocal et instrumental dimanche, 29 mars, dans les salons de l'hôtel de Gèvres, rue Monsigny, 6. Ce n'est pas la première fois que cet artiste se fait entendre à Paris ; dans un concert qu'il donna il y a deux ans nous avons été témoins de son légitime succès, et nous ne doutons pas que cette fois il n'obtienne les mêmes suffrages. Outre un concerto de son illustre maître, M. Eberwein jouera plusieurs morceaux de sa composition ; il sera secondé par des artistes célèbres de la capitale.

*** Le Casino, roi du carnaval et du carême tout à la fois, appelle par sa vogue et sa magnificence la foule à toutes les fêtes de nuit qu'il donne et multiplie avec activité. — Tout Paris veut voir ses salons et ses foyers si resplendissants de luxe et de richesse.

*** Au théâtre du Vaudeville, jeudi 2 avril, il y aura un concours pour plusieurs places de violons, violoncelles, contrebasses et hautbois, et le samedi 4, concours pour des places de choristes, hommes et dames. — Se faire inscrire à l'avance au bureau de la location des loges, boulevart Bonne-Nouvelle.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux.* — M. Sudre et mademoiselle Victorine Hugot premier prix du Conservatoire, ont été appelés dans la soirée du 12 mars, à donner une séance de la *langue musicale* à la Loge Anglaise. L'habile professeur a exposé en peu de mots quels étaient les résultats de son ingénieuse méthode et a passé immédiatement aux expériences qui en ont fait connaître l'heureuse et utile application. Un nombre considérable de phrases en plusieurs langues données par les assistants, ont été communiquées par M. Sudre à son élève dans le nouvel idiôme et toutes ont été interprétées spontanément par mademoiselle Hugot avec cette facilité, cette présence d'esprit qui distinguent si éminemment cette jeune personne. La communication s'est faite par le *son* de l'instrument, par la *seule prononciation* des notes musicales, par les *signes* qui les caractérisent et par le *tact* qui les fait reconnaître, et l'interprétation a toujours été parfaitement exacte.

*** *Nantes.* — Mademoiselle Annette Lebrun vient de se faire entendre ici dans *la Pie voleuse*, et y a obtenu du succès.

*** *Saint-Quentin.* — *Lucie de Lammermoor*, exécutée d'une manière fort satisfaisante pour cette ville, avait attiré beaucoup de monde, et paraissait avoir fait grand plaisir à l'auditoire. Le second jour la salle était presque vide.

*** *Dijon*, 15 mars 1840. — Correspondance particulière. — Depuis ma dernière lettre, je n'ai à vous signaler que le concert donné le 15 février par la Société philharmonique de Dijon au bénéfice des pauvres. Les ouvertures qu'on y a exécuté sont celles de *Guillaume Tell*, de *Robin des Bois*, du *Cheval de Bronze* et du *Dernier jour de Missolonghi*. Elles ont été rendues avec assez d'ensemble et mieux appréciés qu'à l'ordinaire. Un solo de cor, un solo de piano et divers morceaux de chant complétaient le programme de cette belle soirée. J'oubliais le plus important... c'est un air varié

de Bériot exécuté par le frère de notre habile violoniste Mercier. Quoique plus jeune que lui, il réunit déjà des qualités rares et précieuses, entre autres une justesse irréprochable et une grande netteté. Le temps et le travail finiront d'achever ce qui manque à la perfection de son jeu, et notre ville pourra se glorifier d'avoir donné le jour à deux artistes dont le nom ne sera certainement pas sans retentissement.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.*— Mademoiselle Fanny Elssler a débuté au King's-Théâtre dans le ballet de *la Gypsi*. Ce ballet a dû subir quelques coupures à cause de l'absence de mademoiselle Thérèse Elssler; mais mademoiselle Fanny n'en a pas moins obtenu un très grand succès comme mime et comme danseuse. La Cracovienne a enlevé tous les suffrages et a été redemandée. Il y avait foule au King's-Théâtre pour fêter le retour de mademoiselle Fanny Elssler.

— On vient de publier ici les *Mémoires de madame Malibran*. Ce charmant ouvrage sorti, dit-on, de la plume de madame la comtesse Merlin et d'autres amis intimes de la célèbre cantatrice, obtient le plus brillant succès dans tous les salons fashionables.

— S. M. accompagnée du prince Albert, du prince Ernest et des dames de sa suite, a assisté à la représentation de *la Sonnambula*, opéra dans lequel madame Persiani a joué pour la première fois cette saison. Les autres rôles étaient remplis par Ricciardi (Elvino) et F. Lablache (le comte). Le spectacle a été terminé par le ballet de *la Gypsy* dans lequel mademoiselle Fanny Elssler a été vivement applaudie. Le prince Albert s'est tenu constamment au fond de la loge de la reine pour échapper aux regards curieux de certaines personnes placées dans les loges vis-à-vis celle de S. M. et qui ont tenu leurs lorgnettes constamment braquées sur la loge royale, au mépris de toutes les convenances, ce qui a paru vivement contrarier le jeune prince.

*** *Munich.* — La Société Musicale, dite du Haut-Palatinat, qui a son siége dans notre capitale, vient de décider qu'elle donnera sa grande fête musicale de cette année dans la ville de Spire, chef-lieu du cercle du Bas-Rhin, en Bavière. Cette fête durera trois jours, les 24, 25 et 26 juin, et le nombre des exécutants sera de mille à douze cents. En voici le programme : Premier jour, la symphonie pastorale de Beethoven, et *Saint-Paul*, oratorio de M. Felix Mendelsohn-Bartholdy; deuxième jour, la première symphonie en *ut* majeur de Weber, et le *Requiem* de M. Hector Berlioz; troisième jour, l'ouverture de *Jessonda* de M. Louis Spohr, et *Ascanio in Alba*, cantate mise en musique par Mozart, en 1771, à l'occasion du mariage de l'archiduc Charles Antoine-Joseph Ferdinand avec la princesse Marie-Béatrix d'Est.

*** *Francfort.*— Notre théâtre a donné une représentation au bénéfice du fonds pour l'érection d'un monument à Mozart. *Une folie de Méhul*, et un grand concert en ont fait les frais. Le succès de Méhul est toujours certain sur tous les théâtres de l'Allemagne. Le concert a été surtout remarquable par un nouveau concerto de violon composé et exécuté par M. Molique, par un air chanté par le célèbre ténor Wild, et un concerto de Hummel, exécuté avec un très brillant succès par M. Rosenhain, frère et élève du célèbre pianiste, à qui nous sommes redevables d'études si remarquables.

*** *Mannheim.* — La Société pour la propagation de la musique (Musikverein) a proposé un prix pour le meilleur quatuor. Elle a reçu environ 80 ouvrages. Les juges étaient MM. Spohr, Reissiger, Schnider de Wartensee et Lindpaintner. Le premier violoncelliste de l'orchestre du théâatre de Wisbaden, a obtenu le prix, et l'on dit que c'est un des quatuors des plus remarquables de l'époque.

*** *Hanôvre.* — La célèbre cantatrice, mademoiselle Agnès Schebert, vient d'arriver dans notre capitale où elle doit donner une série de représentations sur le théâtre de la cour. Parmi les opéras dans lesquels elle doit paraître se trouvent *la Muette de Portici* et *l'Ambassadrice*, de M. Auber; *Norma*, de Bellini; *Fidelio*, de Beethoven, et *les Huguenots*, de M. Meyerbeer. Cette dernière pièce, où mademoiselle Schebert remplira le rôle de Valentine, qu'elle a créé avec tant de succès à Weimar, vient d'être mise à l'étude et sera donnée ici pour la première fois à l'occasion du troisième anniversaire de l'avènement au trône de S. M. le roi Ernest-Auguste.

*** *Bruxelles.*— On va représenter au théâtre royal *le Château de Kenilworth* ballet nouveau en trois actes. L'administration déploiera un grand luxe de costumes et de décors pour assurer le succès de cette composition chorégraphique, dont le principal rôle est confié à mademoiselle Elssler.

*** *La Haye.* — La première représentation de *Lucie de Lammermoor*, donnée hier au Théâtre-Royal-Français, a obtenu un succès vraiment extraordinaire. Cette belle œuvre de Donizetti a trouvé dans nos premiers sujets de fort habiles interprètes. Madame Miro-Camoin, chargée du rôle si dramatique de *Lucie*, s'en est acquittée avec une grande supériorité de talent et comme cantatrice et comme tragédienne. Elle a excité parmi les nombreux spectateurs les plus vives et les plus délicieuses émotions. Saluée par les bravos de l'assemblée lors de son entrée en scène, applaudie à diverses reprises dans les principaux passages de ce rôle qu'elle a rendu avec perfection, redemandée à la fin du troisième acte et accueillie par des acclamations enthousiastes, madame Miro-Camoin a été pendant cette soirée l'objet d'une des plus flatteuses ovations que jamais artiste ait pu recevoir. MM. Payen et Hüner, l'un dans le rôle d'Asthon, l'autre dans celui d'Edgard, ont aussi fait des merveilles; ils ont eu les honneurs du rappel et le public leur a décerné plusieurs salves des plus légitimes applaudissements. *Lucie de Lammermour* est montée avec un ensemble parfait; les chœurs ont en général bien chanté et l'orchestre a droit à nos éloges. En un mot cet opéra, si rempli de beautés musicales et de situations des plus dramatiques, des plus attachantes, ne peut manquer d'attirer long-temps la foule à notre Théâtre-Français. Telle est notre première et rapide impression après la représentation de cette pièce, qui, nous le répétons, a eu un succès vraiment colossal.

*** *Venise.* — M. Emmanuel Viotti a tenté de remettre en honneur le ballet héroïque *Polidoro, re di Lesbos* (Polidore, roi de Lesbos, vient donc d'être représenté ici pour la première fois par les soins de ce chorégraphe. Cette composition a été applaudie.

CONCERTS ANNONCÉS.

M. Henri Robbe, le 22 mars. Salons de M. Pape.
Mademoiselle Anna Goursaud, 22 mars. Salons de M. Richter.
M. Louis Lacombe, le 23 mars. Salons Erard, 13, rue du Mail.
Mademoiselle Jourdan, 24 mars. Salons Erard, 13, rue du Mail.
Concert au bénéfice de l'institution des jeunes orphelins, 24 mars. Salle de M. Hertz.
MM. Franco Mendès, séance de quatuors, les 25 mars, et le 1er avril, Salons Bernhard, 17, rue de Buffault.
M. Batta, le 28 mars. Salons Erard.
Mademoiselle Victorine Ganny, le 29 mars. Salons de M. Pape.
M. Coste, 29 mars. Salons de M. Hertz.
M. Eberwein, 29 mars. Hôtel de Gèvres, 20, rue Monsigny.
M. Alard, 29 mars. Au Conservatoire.
M. Haumann, 30 mars. Salons de M. Hertz.
M. Szczepanowski, 30 mars. Salons de M. Hertz.
M. Dimitrieff, 31 mars. Salons de M. Hertz.
Mademoiselle Rosina Alessi, le 4 avril. Salons Bernardt, 17, rue de Buffault.
M. Schimon, 6 avril. Salons de M. Hertz.

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,
PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.
97, RUE RICHELIEU.

GRANDE FANTAISIE
SUR DES MOTIFS FAVORIS DE L'OPERA
LE SHERIF,
par
E. WOLFF.
Op. 25. Prix : 7 fr. 50 c.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 25.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 50	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 26 mars 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. *Dona nobis pacem.* — Origine et révolutions de l'Opéra-Comique; par FÉTIS fils. — Concert de mademoiselle Mattmann; par MAURICE BOURGES. — Chronique dramatique; par CHARLES MERRUAU. — Nouvelles.

C'est par une erreur du brocheur que les abonnés ont reçu avec le dernier numéro de la *Gazette musicale*, le *fac-simile* d'une composition religieuse de Mendelsohn Bartholdy, qui aurait dû accompagner l'analyse que nous en publions aujourd'hui.

DONA NOBIS PACEM,

DE FÉLIX MENDELSOHN BARTHOLDY.

Laissons les socialistes modernes philosopher sur les besoins religieux de l'époque; mais quant à la musique sacrée appropriée aux cérémonies de l'église et à son influence sur le peuple, nous aurions peine à affirmer qu'elle existe encore, ou du moins qu'il soit possible de lui rendre jamais son éclat et sa prépondérance passés.

Jadis dans la religion catholique, l'art musical était une partie essentielle du culte, et la composition des messes lui fournissait tous les éléments nécessaires à un développement complet et efficace. Là où le rituel sacré n'a subi ni dégradation ni réforme, la musique spirituelle peut, il est vrai, se produire encore; mais il faut avouer pourtant que les œuvres les plus récentes créées sous cette inspiration, telles que les messes de Beethoven, de Cherubini, sont plutôt des compositions indépendantes, pleines de poésie et de grandeur, au point de vue chrétien, mais non de véritables messes dans l'acception naturelle du mot, et conformes aux besoins quotidiens du culte catholique.

La période au contraire durant laquelle fleurit la musique spirituelle dans l'église protestante fut de très courte durée. Peut-être même se résume-t-elle dans un génie unique, je veux dire Sébastien Bach; car les oratorios de Handel sont des drames bibliques s'arrangeant aussi bien d'une salle de concert que d'une église Bach, en introduisant dans ses compositions sur *la Passion*, le choral ou la partie confiée aux voix de l'assistance, a seul créé la véritable musique protestante. Et il ne faut pas douter que l'habitude de ce chant simultané des chorals n'ait affermi la foi des communautés et servi chez les protestants les intérêts de l'évangile; mais il suffit d'entrer aujourd'hui dans un temple pour se convaincre que c'est là une tradition perdue. On ne laisse pas de composer encore pourtant de belle musique spirituelle. Mais par malheur ni les compositeurs ni les assistants n'ont plus la foi, et c'est sous des impressions bien différentes, et par la seule curiosité qu'inspire une nouveauté artistique que la foule se réunit aujourd'hui au temple. Nul ne s'occupe plus du sens des paroles, et leur mélodie ou l'accessoire devient le but principal et exclusif.

Cependant nos modernes compositeurs, contrairement aux intérêts de l'art, faute d'être inspirés par un sentiment intime, s'astreignent encore péniblement et vainement aux formes de l'ancienne musique sacrée, dont l'époque et le mode musical n'appartiennent plus à la nôtre, puisque tant de sentiments qui étaient il y a cent ans des vérités touchantes, ne sont plus à présent qu'illusion et mensonge. Mais si la foi protestante a besoin d'être ranimée, la première chose à faire est de réhabiliter l'admirable facture des chorals composés par Beethoven pour les magnifiques hymnes de Gellert, et que Mendelsohn a entrepris de remettre en honneur avec tout le talent dont il est doué, comme le prouve le morceau que nous avons sous les yeux sur le thème *Dona nobis pacem* (1).

Le chant principal est réservé aux voix du chœur avec accompagnement d'orchestre, et c'est le tour noble et brillant du choral qui constitue le grand mérite de cette composition. Après un joli prélude exécuté par les violoncelles et les contrebasses, les basses-tailles entament seuls la mélodie, dont les voix de haute-contre exécutent la reprise, soutenues par les flûtes et les clarinettes, tandis que les basses-tailles sont chargées de contre-point. Un bref crescendo de l'orchestre, nourri par les violons, sert de transition au tutti vocal qui recommence l'air noté alors à quatre parties, et dont une variation à peine sensible fait la conclusion.

Sans nous arrêter en détail sur les traits de génie semés dans cette composition, et dont abondent tous les ouvrages de Mendelsohn, nous ne voulons faire ressortir ici que l'intention primitive, l'âme spirituelle de cette musique sacrée. A nos yeux, un morceau pareil est plus propre à lui seul à réchauffer chez les protestants la foi et le zèle religieux que tant d'oratorios écrits depuis long-temps avec tout leur renfort de fugues et d'enjolivements de toute sorte. Sa brièveté et sa simplicité sont un de ses plus grands mérites, en ce qu'il sera toujours à la portée de toutes les intelligences, et la noble parure dont l'auteur a revêtu son œuvre par les charmants accompagnements que nous avons mentionnés, ne peut que réveiller et exciter chez les auditeurs un sentiment intime du beau, et dont tout le charme doit rejaillir sur les pratiques de la dévotion.

Nous faisons des vœux pour que ce progrès musical, si conforme à la loi évangélique, soit dignement apprécié, et que les compositeurs en sentent comme nous toute l'importance. Enfin, fasse le ciel que l'auteur lui-même, qui a trouvé dans son génie cette inspiration sublime, ait bien l'intime conscience du mérite caractéristique de son œuvre, et mesure toutes les conséquences de sa belle tentative, pour qu'il élargisse encore la route devant lui, et donne à ce genre si neuf de compositions l'éclat et l'importance dont il est digne. Car de semblables travaux pourront seuls faire renoncer aux méchants ouvrages de musique sacrée dont nous sommes inondés, et à tous ces lourds oratorios imités de Bach et de Handel, dans un style gothique et sans nulle intelligence du temps présent. Et il nous sera permis alors de nous consoler de tant de déceptions musicales commises depuis trop long-temps à l'abri du nom de ces grands maîtres et au mépris de leur gloire passée.

(1) Voici la traduction des paroles allemandes employées par le compositeur :

« O Seigneur, mon Dieu! fais-nous la grâce de nous donner la paix pour notre salut. Car aucun autre que toi ne pourrait combattre pour nous, car toi, notre Dieu, tu es le Dieu unique. »

ORIGINE ET REVOLUTIONS
DE L'OPERA-COMIQUE.

(Huitième et dernier article [1].)

Les étrangers étaient fort surpris lorsqu'ils allaient à la Comédie-Italienne, de n'y trouver ni paroles italiennes, ni musique italienne, ni auteurs, ni acteurs italiens. Le titre de ce théâtre était, en effet, devenu un non-sens depuis qu'on n'y jouait plus que des pièces françaises; mais il se conservait encore par un reste d'habitude. Un nouveau compositeur l'enrichissait de ses productions et partageait avec Grétry la faveur du public. Dalayrac avait écrit pour la cour la musique de deux opéras-comiques; enhardi par leur succès, il se hasarda sur la scène de la Comédie-Italienne. Il n'avait pas le génie des compositions à grands développements; mais ses romances étaient gracieuses, et il semait dans ses partitions une foule de motifs agréables. Il n'en fallait pas davantage pour le faire réussir à une époque où la majorité des Français ne supportait la musique qu'à la condition qu'elle fût légère et facile à comprendre. Dalayrac aurait pu s'élever jusqu'à des conceptions d'un ordre plus élevé s'il n'avait été retenu par la crainte de n'être pas compris. Les hommes assez forts pour diriger le goût de leur siècle sont rares; ceux d'une trempe moins énergique se contentent de le servir d'après ses exigences. Tel était Dalayrac. En faisant la part des circonstances où il s'est trouvé, on reconnaîtra que l'espèce de mépris dans lequel sont tombés ses ouvrages n'est point mérité. Ce qu'il y a de moins commun, c'est l'abondance des idées; quant à la forme sous laquelle elles se présentent, ce n'est qu'une question de mode dont le hasard seul décide. On ne saurait nier que Dalayrac ne fût doué de la faculté d'inventer des motifs heureux; ils abondent dans chacun de ses opéras; on lui reproche seulement de s'être tenu à des proportions mesquines. Il ne faut pas perdre de vue que ces proportions étaient impérieusement exigées par le goût de ses contemporains. La forme s'acquiert; il n'en est pas de même de la facilité d'invention. Le premier opéra de Dalayrac fut *l'Éclipse totale*, joué en 1782 à la Comédie-Italienne; entre ce début et son dernier ouvrage, *le Poëte et le Musicien*, représenté en 1811, cinquante-quatre partitions livrées par lui au jugement du public, ont été reçues avec tant de bienveillance, que Paisiello fut sévèrement tancé par les journalistes pour avoir osé composer après lui la musique de *Nina*.

L'emportement de Bailly avait retardé, mais non pas empêché la construction du théâtre de la rue Feydeau. Les travaux furent conduits activement, et l'ouverture de la salle eut lieu, le 6 janvier 1791, par *le Nozze di Dorina*. Aux deux troupes d'opéra française et italienne, les entrepreneurs joignirent des acteurs pour la comédie et pour le vaudeville. Les opéras français qui se jouèrent d'abord au théâtre Feydeau furent des traductions d'ouvrages étrangers. On remarqua principalement celle du *Marquis de Tulipano*, de Paisiello, à cause des succès obtenus par Martin dans le principal rôle. Il paraît que ce comédien pencha un instant vers l'imitation des chanteurs italiens; voici ce qu'en dit un critique du temps : « Quant à M. Martin, on en a beaucoup parlé dans ses débuts; il fallait qu'il profitât alors des bonnes dispositions du public en sa faveur; mais une prétention souverainement ridicule à vouloir *singer* la manière italienne a gâté tout-à-fait son chant. Il ne veut pas absolument se souvenir que chaque langue a

(1) Voyez la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1839, numéros 68 et 70; année 1840, numéros 6, 8, 13, 16 et 22.

un goût particulier. » Le premier opéra original que représenta la troupe française du théâtre Feydeau fut *la Nuit espagnole*, musique de Persuis.

Les troubles de 1792 causèrent la fermeture momentanée des théâtres. Les chanteurs italiens craignant de se trouver compromis s'ils restaient dans un pays étranger au moment d'une révolution qui s'annonçait comme violente, se hâtèrent de quitter Paris. Dès lors l'administration de Feydeau dut borner son spectacle musical au seul genre de l'opéra français. Son premier soin fut de compléter la troupe, devenue insuffisante depuis qu'elle avait à supporter les fatigues de représentations quotidiennes. Martin, Gavaudan, Le Sage, Juliet et Rézicourt; mesdames Scio et Rolandeau, composèrent le personnel chantant. Secondé par des chœurs excellents et par le meilleur orchestre de Paris, M. Cherubini changea les formes de la musique dramatique française dans son opéra de *Lodoïska*. Aux airs et aux romances, qui dans les ouvrages de Dalayrac se succédaient presque sans interruption, il ajouta des morceaux d'ensemble largement développés. Les accompagnements si faibles de Grétry et des compositeurs de son école furent remplacés par une instrumentation à riches combinaisons d'effets.

La Comédie-Italienne, que l'on commençait à nommer de son véritable titre, de celui d'*Opéra-Comique*, engagea une lutte active avec le théâtre Feydeau. Pendant que *Lodoïska*, de Cherubini, faisait fortune à ce dernier, l'opéra d'*Euphrosine et Corradin* attirait la foule à l'autre. Méhul accomplissait de son côté une révolution semblable à celle qu'avait opérée Cherubini. Ayant reçu des conseils de Gluck, il se passionna pour le système de ce régénérateur de la musique française, et voulut essayer d'appliquer à un autre genre de spectacle les réformes introduites au Grand-Opéra. On trouva dans la partition d'*Euphrosine* un chant large, une expression dramatique pleine de justesse et une rare énergie de conception; mais l'absence de grâce et la lourdeur générale du style furent en même temps signalées. Cherubini et Méhul avaient agrandi l'un et l'autre les formes de la musique d'opéra-comique, mais chacun suivait une route différente. Le premier avait conservé l'élégance italienne, tandis que le second portait jusqu'à l'exagération la gravité de l'école germanique. Du reste, ce changement de style, adopté à la fois par les compositeurs des théâtres rivaux, était une conséquence nécessaire de la nouvelle direction des idées. Les Français devenaient sérieux; l'incertitude des événements politiques, ou plutôt l'assurance d'une perturbation grave et prochaine, faisait naître dans les esprits un sentiment général d'inquiétude. Dans cet état de choses, le caractère de légèreté imprimé aux arts comme à la littérature eût été un contresens. Chénier venait de donner à la Comédie-Française *Charles IX*, *la Mort de Calas* et *Caïus Gracchus*; David, par *la Mort de Socrate* et par *le Serment des Horaces*, préludait à la réforme de l'école de peinture. L'ode remplaçait l'idylle, et les héros de l'antiquité se substituaient aux bergers d'opéra; il fallait que la musique suivît ce mouvement général des idées, et qu'elle affectât désormais des allures plus sérieuses.

Les arts durent changer de forme; mais le principe de leur existence ne fut pas compromis ainsi qu'on pourrait le croire durant la tourmente révolutionnaire. Les Français s'accoutumèrent à tout, même à avoir la tête tranchée; le seul inconvénient sur lequel ils ne puissent pas prendre leur parti est la privation des plaisirs. Pendant que la justice républicaine recevait son exécution quotidienne sur la place dite de la *Concorde*, les théâtres jouissaient d'une prospérité non interrompue. Il semblait qu'on voulût s'étourdir sur la gravité des circonstances. Jamais les théâtres de Paris ne firent mieux leurs affaires et jamais cependant le nombre n'en fut plus considérable. Voici la liste de ceux dont on trouve l'indication dans les almanachs du temps:

1° L'Opéra. — 2° Le Théâtre-Français, appelé Théâtre de la Nation. — 3° Le second Théâtre-Français, sous le nom de *Théâtre de la République*, au Palais-Royal. — 4° L'Opéra-Comique national, à la salle Favart. — 5° Le théâtre Feydeau. — 6° Le théâtre de la Montagne ou Montensier au Palais-Royal. — 7° Le Théâtre-National, rue de Richelieu, où l'on jouait des comédies civiques, des pantomimes, des ballets et des opéras. — 8° Le théâtre du Marais. — 9° Le théâtre des Amis de la Patrie, à la salle Louvois, où l'on jouait des opéras et des vaudevilles. — 10° Le théâtre du Lycée des Arts, sur lequel on représentait des pantomimes, des opéras et des vaudevilles. — 11° L'Ambigu-Comique, pour les vaudevilles et les pantomimes. — 12° Le Vaudeville, rue de Chartres. — 13° Le théâtre des Variétés amusantes, boulevard du Temple. — 14° Le théâtre de la Gaîté, où l'on jouait de petits opéras, des vaudevilles et des pantomimes. — 15° Le théâtre des Délassements comiques, boulevard du Temple, pour la tragédie, la comédie et l'opéra-comique. — 16° Théâtre Patriotique. — 17° Théâtre sans prétention. — 18° Théâtre Molière, rue Saint-Martin. — 19° Théâtre de la Cité. — 20° Théâtre lyrique et comique où l'on jouait l'opéra et le comédie. — 21° Théâtre des Sans-Culottes pour les pièces révolutionnaires. — 22° Théâtre de la rue Saint-Antoine. — 23° Théâtre de Doyen, rue de Nazareth. — 24° Théâtre des jeunes élèves, rue Dauphine. — 25° Théâtre de la rue du Bac.

L'existence de tous ces spectacles dans un temps où la population de Paris n'était pas, à beaucoup près, aussi considérable qu'elle l'est aujourd'hui, est un problème qu'on s'explique difficilement. Pourtant, ainsi que nous l'avons dit, tous firent fortune pendant les années 1795 à 1797. On remarquera que, sur les vingt-cinq théâtres dont nous venons de donner la liste, neuf jouaient l'opéra. Il faut avouer que la plupart de ces entreprises rivales donnaient l'exemple d'une activité merveilleuse; l'Opéra-Comique de la salle Favart se distingua particulièrement sous ce rapport, car on y donna dans la seule année 1795 *vingt ouvrages nouveaux* formant ensemble *trente-cinq* actes. Les mêmes prodiges de zèle se renouvelèrent dans les années suivantes et donnèrent à l'Opéra-Comique un avantage marqué sur son antagoniste de la rue Feydeau. Ce dernier fit banqueroute en 1798 et demeura fermé quatre mois. Lorsqu'il rouvrit sous la direction de Rezicourt, l'un des comédiens de la troupe, il eut le bonheur d'avoir l'opéra de M. Cherubini, *les Deux Journées*, qui lui rendit la faveur du public.

L'Opéra-Comique avait formé son personnel d'une réunion d'acteurs excellents. Martin, transfuge du théâtre Feydeau, qui était venu grossir les rangs de ses premiers sujets, contribuait avec Elleviou, Dozainville, Moreau, mesdames Gonthier, Saint-Aubin, Dugazon et Philis, à une perfection d'ensemble qui ne se rencontrera peut-être plus. Malgré ces nombreux éléments de prospérité auxquels se joignait l'attrait d'un répertoire piquant, alimenté par les premiers auteurs, le théâtre Favart subit le sort de tous les empires; il eut sa décadence après ses jours de gloire. Le public qui se lasse de tout, même de la perfection, l'abandonna un moment pour retourner à Feydeau. Des symptômes de malaise ne tardèrent pas à se manifester également dans l'administration de ce dernier théâtre, en sorte que tous deux eurent à déplorer en même temps leur mauvaise fortune. On reconnut la difficulté qu'il y avait à ce qu'ils se soutinssent, à moins de circonstances très favorables dont on ne pouvait pas préciser le retour. Les compositeurs et les gens de lettres, pénétrés de cette vérité s'interposèrent alors pour opérer la réunion des deux spec-

tacles. Il y eut bien des résistances de part et d'autre, mais enfin la paix fut signée. A dater du 16 septembre 1801, les deux troupes marchèrent sous la même bannière contre l'ennemi commun, c'est-à-dire contre le public, comme autrefois on avait vu Athènes et Sparte, oubliant leurs vieilles querelles, se liguer contre les envahissements des barbares.

Nous avons dit que la musique de Méhul et de Cherubini avait remplacé les conceptions plus simples de Dalayrac et de Grétry. Il y eut un retour vers celle-ci; voici à quelle occasion. Lors de la réunion de l'Opéra-Comique avec le théâtre Feydeau, Elleviou avait été nommé en même temps que Martin l'un des administrateurs de la nouvelle société. Depuis dix ans, il jouait des rôles de petits-maîtres et d'officiers de hussards que les auteurs jetaient dans le même moule, afin d'exploiter la vogue qu'il y avait obtenue. Il résolut d'abandonner un genre dont l'effet commençait à s'affaiblir et d'employer son influence à remettre en honneur les ouvrages de l'ancien répertoire, pour montrer la souplesse de son talent à ceux qui affectaient de le révoquer en doute. Les reprises de *Richard-Cœur-de-Lion*, de *Zémire et Azor*, de *l'Ami de la Maison*, firent courir tout Paris. Elleviou s'y montra sous un jour nouveau; on ne lui connaissait pas la sensibilité dont il fit preuve dans les rôles de *Blondel* et d'*Azor*. Grétry était oublié depuis plusieurs années; ce fut pour lui une résurrection. Ceux de ses opéras qu'Elleviou et Martin prirent sous leur patronage, obtinrent des succès plus brillants encore que ceux qu'ils avaient eus dans l'origine. C'était le beau temps de l'Opéra-Comique, et des théâtres en général; le public, n'étant point blasé comme de nos jours, se montrait moins exigeant. Trois ou quatre actes composaient le spectacle de chaque soirée, et l'on ne demandait ni luxe de costumes, ni décorations pompeuses; en revanche, à la vérité, on sifflait les mauvaises pièces, ce qui ne se pratique plus aujourd'hui.

Nous nous récrions, non sans quelque fondement, sur l'énormité des traitements touchés par les premiers sujets de nos grands théâtres; nous ne voyons pas de proportions entre le chiffre des sommes qui leur sont allouées et l'importance des services qu'ils peuvent rendre. Les exigences des artistes et les concessions des entreprises dramatiques ne sont cependant pas d'une origine aussi récente qu'on le croirait. Elleviou partageait avec Martin la plus grande partie de la subvention accordée par Napoléon à l'Opéra-Comique. Dans les dernières années qu'il demeura au théâtre, Elleviou fit monter à plus de *quatre-vingt mille francs* les avantages qui lui étaient assurés à différents titres; il alla jusqu'à demander *cent vingt mille francs* pour une seule année, mais l'empereur ne voulut pas que les sociétaires cédassent à cette prétention exorbitante. Elleviou, mécontent du refus qu'on lui faisait, prit, dans un moment d'humeur, une résolution dans laquelle la réflexion le fortifia davantage. Il était riche; une femme qui s'était éprise de lui en le voyant au théâtre, l'avait, en s'unissant à lui, rendu maître d'une fortune honorable; jamais il n'avait été l'objet de tant d'empressement de la part du public: il annonça sa retraite, donna une représentation à son bénéfice, qui fut la dernière où il parut, et se retira dans ses propriétés. On ne crut pas d'abord que sa disparition de la scène serait définitive; il était si singulier qu'un artiste auquel la carrière n'offrait que des jouissances d'amour-propre et de grands avantages positifs, abandonnât, jeune et plein d'avenir encore, des succès flatteurs; on s'attendait à le voir reparaître bientôt; il n'en fut pas ainsi. Elleviou, rendu à la vie privée, ne parut pas se souvenir qu'il avait été comédien, et se livra tout entier aux occupations de son nouvel état, de l'état facile de propriétaire. Il fut plus sage en cela que Martin, le compagnon de ses succès, dont les réapparitions à un âge où l'heure de la retraite a sonné pour les artistes, ne servaient qu'à faire constater l'altération progressive de la plus belle voix qui eût existé.

Napoléon, qui n'aimait aucune sorte de liberté, restreignit singulièrement celle dont avaient joui les théâtres pendant quinze ans, lorsqu'il en réduisit le nombre à *sept* pour la ville de Paris, par un décret de Moscou en 1812. Ce fut dans la même pensée restrictive des franchises dramatiques, qu'il accorda des subventions aux théâtres royaux, en les plaçant sous la surveillance du préfet du palais et de ses chambellans. L'Opéra-Comique eut pour protecteur M. Auguste de Talleyrand, qui se fit représenter par M. de Campenon, commissaire impérial. Cette prétendue protection consistait, de la part de ceux qui étaient chargés de l'exercer, à s'immiscer dans l'administration des théâtres et à faire prévaloir en toutes choses la volonté du souverain.

De tout temps les premiers pas dans la carrière ont été rudes pour les compositeurs, et il est probable que les commencements ne leur seront pas plus faciles à l'avenir. Il faut que les musiciens actuels en prennent leur part, comme l'ont fait ceux qui les ont précédés. Une chose doit les rassurer, c'est que jamais les obstacles, quelque pénibles qu'ils soient à surmonter, n'ont empêché de parvenir ceux dont la vocation était bien déterminée. Boïeldieu, maltraité d'abord par un maître bourru, obligé de fuir sa ville natale pour échapper aux mauvais traitements de celui qui prétendait lui inculquer la science au moyen de la terreur, débuta par être accordeur de pianos. Certes, il ne pensait pas que ce fût le chemin de la fortune. Boïeldieu composa des romances qui furent chantées avec succès, mais dont les éditeurs ne consentaient pas à lui payer plus de *douze francs* la propriété. Un homme de lettres devina ce qu'il y avait d'avenir en lui, et fit à son intention un poëme d'opéra-comique. *La Dot de Suzette*, fruit de la collaboration de Boïeldieu avec l'ingénieux écrivain Fiévée, fut joué en 1795. Le succès de ce début fut heureux, mais nous ne dirons pas combien il coûta au musicien de démarches et de sollicitations. Nous parlions plus haut du peu de frais que devaient faire les administrations de théâtres pour contenter le public; nous en trouvons une nouvelle preuve dans la vogue extraordinaire qu'eut *le Calife de Bagdad*, l'une des plus gracieuses compositions de Boïeldieu. Ce petit opéra, qui ne serait considéré aujourd'hui que comme un hors-d'œuvre destiné à être offert aux spectateurs pour leur faire attendre patiemment la pièce importante du spectacle, eut cent représentations consécutives dans lesquelles on vint l'entendre pour lui-même.

Personne ne comprit mieux que Boïeldieu ce qui convenait à la scène de l'Opéra-Comique. Sa musique, sans jamais abdiquer la supériorité du rang qu'elle doit occuper à l'égard du poëme, laisse à celui-ci la part d'intérêt à laquelle il a droit. On s'est beaucoup élevé contre la trop grande importance que voulaient donner à leurs ouvrages les poëtes d'opéras-comiques, et l'on a bien fait; mais réduire la pièce à un rôle de complète nullité, c'est dépasser les bornes dans un sens contraire. L'opéra-comique est un genre particulier dans lequel la musique et le poëme concourent ensemble à l'effet général. En ôtant à la pièce tout intérêt de dialogue, on détruit l'équilibre des différentes parties; mieux vaut alors s'adresser au grand opéra, qui est, il faut en convenir, le spectacle musical par excellence. Beaucoup de personnes prétendent que nous vivons dans un temps où l'on ne fait que de petites choses; nous ne sommes pas entièrement de cet avis. Ce ne sont pas les proportions qui manquent aux ouvrages de nos artistes; à supposer qu'ils pèchent de quelque côté, ce ne peut être que de celui de l'invention. On fait de grands tableaux très inférieurs à de petites toiles, et de grands opéras en cinq

actes où les idées sont rares. Le penchant à l'exagération des formes n'indique pas toujours la richesse de la pensée; c'est quelquefois, au contraire, un moyen de dissimuler la pauvreté de l'imagination. Pour prouver que les spectacles mêlés de musique et de dialogue ne méritent pas le mépris avec lequel les accueillent des critiques rigoureux, on peut dire que les opéras-comiques français sont reçus avec une grande faveur en Allemagne, où l'on est, certes, accoutumé à considérer le point de vue sérieux.

Le système des subventions et des protections officielles fut continué sous la restauration, qui, tout en voulant faire oublier le règne de Napoléon, suivit la plupart des traditions administratives de l'empire. M. le duc d'Aumont, premier gentilhomme de la chambre du roi, eut dans ses attributions la surveillance de l'Opéra-Comique. Il paraît que le noble personnage, auquel ses prodigalités créaient de grands besoins, voulut avoir avec le caissier de cette administration d'autres rapports que ceux que lui donnaient ses prérogatives. Les sociétaires ayant eu l'impertinence de s'opposer à cette prétention de leur protecteur, celui-ci trouva de bons prétextes pour les déposséder de leur privilége, et la dissolution de la société fut prononcée à la fin de l'année 1828. Nous nous arrêterons ici. Il resterait beaucoup à dire encore sur les artistes qui, depuis douze ans, contribuent à la prospérité du théâtre dont nous nous sommes déjà trop longuement occupé; mais nous avons pris la résolution de ne point parler dans ce travail des personnages vivants, attendu que l'appréciation de leur mérite appartient à la critique plutôt qu'à l'histoire.

Édouard Fétis.

CONCERT DE MADEMOISELLE L. MATTMANN.

Imaginez-vous une gracieuse enfant de douze à treize ans au plus, frêle et mince, qu'on croirait prête à fléchir sous le léger souffle, et dont les doigts effilés menacent de se rompre au moindre contact; imaginez, s'il vous plaît, cette nature fragile assise devant le colosse des instruments modernes, devant ce monstrueux piano à queue, dont les proportions gigantesques contrastent si étrangement avec des formes délicates. Comment s'en tirera-t-elle? se demandait-on inquiet; puis on se prenait à trembler pour la jeune fille, tout comme on tremble à dix ans pour le petit Poucet en face de l'Ogre, tout comme on tremble plus tard pour l'innocent Joas en présence de la terrible Athalie, tout comme vous trembliez, il y quatre mois à peine, pour ce bon M. Carter pressant entre ses bras un tigre, une lionne, un léopard effroyable. Mais cette incertitude n'a pas été de longue durée. Dès que mademoiselle Mattmann a commencé à préluder, sa modeste et enfantine assurance s'est communiquée à l'auditoire, et n'a fait que redoubler l'intérêt inspiré par son âge. Le naturel, la simplicité sans prétention, le grand *art de plaire est de n'y penser pas*, c'est chose si rare chez les petits prodiges! Que la gentille élève de M. Kalkbrenner conserve le plus long-temps possible cette candeur d'artiste, cette bonhomie sans apprêt, qui rehausse le vrai talent, et que son heureuse étoile lui a permis de soustraire à la contagion de l'exemple. Elle ne paraît pas s'apercevoir qu'elle occupe une salle entière; tous les yeux la cherchent, et elle exécute sans plus de façon que si elle était seule avec son instrument. Aussi donne-t-elle franchement tout ce qu'elle peut, tout ce qu'elle sait; et en vérité, mademoiselle Mattmann sait et peut déjà beaucoup. L'enseignement de son illustre maître n'a pas rencontré une organisation inféconde. La soirée de mercredi nous a procuré le moyen d'admirer la méthode logique, éclairée; qui conduit sûrement à de beaux résultats. Joli son, égalité remarquable, brillant et netteté dans le trait, la jeune bénéficiaire doit tout cela à l'excellente direction sous laquelle une main royale l'a placée. D'autre part, il est juste de convenir que le professeur a été merveilleusement secondé par une organisation favorable, par une prédestination musicale de premier ordre, qui promet pour l'avenir encore plus que le passé n'a donné. Car vous entendez bien que mademoiselle Mattmann n'est pas aujourd'hui un talent complet et achevé, tout avancé qu'on le puisse dire. Il manque à cette manière intelligente et correcte de phraser, une chaleur vitale, une animation réelle que le génie de l'imitation ne saurait suppléer, mais qu'il est physiquement impossible de rencontrer dans une si grande jeunesse. Du reste, elle a dit avec tant de facilité et de grâce légère un charmant trio de M. Kalkbrenner, dont le morceau final a fait surtout plaisir; elle a déployé une vélocité de doigts, un sentiment instinctif, une énergie de poignet si imprévue dans le *Moïse* de Thalberg (entendez-vous, le *Moïse* de Thalberg avec des mains de douze ans et sans la moindre fausse note), que nous croyons interpréter fidèlement les applaudissements réitérés du public en reconnaissant à mademoiselle Mattmann le droit d'*avoir le tabouret* à la cour des reines du piano, madame Pleyel, Clara Wieck, miss Loveday...

Venons présentement à MM. Urhan et Lée, qui ont concouru à l'exécution du trio. Encore que le talent du premier soit incontestable, et que le mérite du second n'offre que peu de prise à la critique, nous avouerons que pour des causes à nous inconnues, ils se sont montrés tous deux d'une froideur glaciale. Le son de M. Lée, disons-le puisque l'occasion se rencontre, manque de puissance et d'ampleur; il est maigre et sec, surtout dans les passages rapides. Ce qui fait ordinairement le succès de ce violoncelliste, c'est qu'il chante avec agrément et délicatesse, et que sa note, d'une justesse irréprochable, ressort toujours franche et précise. Nous ignorons pourquoi M. Lée a fait défaut à l'appel du programme. Nous espérions le voir prendre une éclatante revanche dans sa fantaisie sur *Guido*. La réussite n'eût pas été douteuse, pas plus que celle de M. Artôt, le violon à la mode, le véritable mignon de la faveur publique. En quelque lieu qu'il joue (et il joue partout) le succès l'accompagne. Les amateurs se pâment d'aise, les artistes approuvent, les moins connaisseurs même ouvrent de grands yeux et font chorus. Comme tous, nous applaudissons à l'archet élégant et facile de M. Artôt. Il donne à son instrument un organe d'une riche sonorité. Il sait maîtriser habilement la difficulté; il sait l'enlever avec une grâce et une dextérité parfaites. Mais enfin, M. Artôt (à moins de transformation) ne saurait compter comme créateur d'école; il n'est que continuateur; il ne représente pas un genre individuel, primitif, un type nouveau. Il reproduit, à un haut degré il est vrai, ce que d'autres avaient fait entendre avant lui. C'est là le caractère distinctif de sa manière éclectique; c'est là ce qui explique la faveur immense d'un talent qui s'est constitué par la fusion de plusieurs qualités justement aimées et admirées chez différents virtuoses. Au reste, nous ne prétendons déprécier en rien la valeur artistique de M. Artôt; nous cherchons seulement les causes d'un succès qui, fort heureusement pour lui, n'est pas du tout un caprice de ce public si souvent fantasque, si souvent inepte dans ses jugements.

A propos de ces bévues grossières, on a comparé quelque part les grands artistes mal compris aux premiers chrétiens *exposés aux bêtes*. Ce rapprochement nous est revenu à l'esprit jeudi dernier en remarquant combien cet indéfinissable public des concerts, véritable caméléon, est quelquefois difficile à émouvoir. Sa lourde torpeur trouve moyen

de résister à l'étincelle électrique. Cependant il n'a pas poussé la niaiserie jusqu'à ne pas applaudir mademoiselle Unald ; il s'est laissé vaincre par cet instinct secret du beau qui exerce son empire même sur les cervelles les plus bornées. Mais nous gagerions volontiers qu'il n'a pas compris à beaucoup près tout ce que cette jeune cantatrice a déployé de passion dramatique, de poésie profondément vraie dans la grande scène de *l'attente* du Freyschütz allemand. Cet air d'une dimension peu commune est, comme on sait, bien autrement difficile que ces morceaux italiens où le gosier seul fait office. Mademoiselle Unald a rendu admirablement et les inquiétudes et les pieux élans et les transports de joie d'Agathe. Elle n'a pas cessé un seul instant d'être en scène; et c'est là son principal mérite d'entrer au cœur de son sujet. Cette puissance d'âme si précieuse, elle la porte dans les petites choses comme dans les grandes. La sérénade de Schubert et une romance française, *la Sœur de Charité*, qu'elle a dites avec un sentiment exquis des moindres détails, lui ont fourni l'occasion de prouver que sa voix, énergique dans la scène de *Robin des Bois*, savait trouver aussi la douceur, la suavité d'expression. Un dernier mot sur mademoiselle Unald. Toute Allemande qu'elle est, elle articule le français avec une netteté sur laquelle la majorité de nos cantatrices devrait prendre exemple. Ce n'est pas qu'on n'aperçoive des traces d'un accent étranger, fait pour étonner une oreille parisienne qui s'effarouche d'une *s* ou d'un *t* de trop ou de moins, bien plus que d'un déluge de notes fausses; mais mademoiselle Unald rend chaque syllabe avec une telle précision, elle accentue avec tant de vérité qu'on ne perd pas un seul vers, pas une seule parole. Connaissez-vous beaucoup de nos chanteurs français dont on puisse en dire autant?

Tenez. Voici mademoiselle Nau qui vocalise délicieusement; c'est bien convenu. Mais est-ce là prononcer? Sur vingt mots qu'elle dira au théâtre vous n'en saisirez qu'un; allez donc juger après cela de la portée d'expression d'une musique qui a la prétention d'être en harmonie avec le texte. Aussi mademoiselle Nau, qui nous paraît connaître son faible, a-t-elle fort bien fait de choisir pour la soirée de jeudi des morceaux italiens; c'est de l'esprit, et, comme on sait, mademoiselle Nau en tire bon parti à la scène. Nous aimons d'ailleurs, à la prononciation près, ce talent délicat et gracieux, ce mélodieux instrument qui charme l'oreille par la fraîcheur du timbre et sa brillante facilité. L'air de Donizetti, qu'elle a très bien chanté, n'a pas semblé réunir les suffrages. Elle a obtenu plus de succès dans le duo des *Puritains*, secondée qu'elle était par M. Géraldy, qui nous a donné le regret de ne pas l'entendre davantage. Ce n'est pas M. Alexis Dupont qui pouvait consoler de ce mécompte. Un certain air aussi long qu'ennuyeux de *Lara* a mis en relief quelques unes de ses jolies notes de fausset; mais c'est tout. M. A. Dupont passera toujours pour un agréable chanteur lorsqu'il ne se négligera pas; pourquoi s'est-il tant négligé jeudi?

Maurice Bourges.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

La stérile fécondité du Drame et du Vaudeville ne se lasse pas d'avorter. L'histoire de l'art à notre époque, si tant est qu'on prenne jamais la peine de consacrer le souvenir de tant d'essais impuissants, ne sera qu'un registre de décès, sauf peut-être deux ou trois ouvrages qui feront exception à la destinée commune, moins parce qu'ils auront mérité de vivre, que parce qu'ils auront été nécessaires pour caractériser une phase toute particulière de notre littérature dramatique. Les feuilletons ne sont le plus souvent que des billets de *faire part* qui toutes les semaines viennent dire au public : Tel jour, à telle heure, une idée a voulu se produire, mais elle n'était pas née viable, et ne mérite pas même une oraison funèbre. Ne vous associez donc pas à la douleur de ceux qui l'ont conçue et lui ont donné le jour de la rampe et des planches. — Ou bien encore : Les héros d'actions plus ou moins impossibles se sont agités devant nous pendant toute une soirée, essayant de nous faire croire à leurs sentiments, à leurs douleurs, à leur personnalité enfin. Mais à l'un nous avons arraché le masque d'Alceste, à l'autre le manteau de Tartufe, à celui ci l'apparence de Turcaret sous laquelle il se cachait, à celui-là les splendides vêtements qu'il avait pris à la poésie de Shakspeare. Que faites-vous, leur avons-nous dit, de cette passion qui ne vous appartient pas? Toi, mesquine contrefaçon de Beaumarchais, rends à Figaro cette ironie pénétrante et acérée que tu ne sais pas manier, glaive terrible dont les coups portaient autrefois, et dont tu émousses la pointe et le double tranchant. Toi, fais amende honorable à Regnard, toi à Dancourt; restituez tous enfin à qui de droit ces idées, ces paroles, ces peines, ces joies, que vous avez empruntées; gardez pour vous ce qui vous appartient, c'est-à-dire une valeur plus qu'insuffisante, nous le craignons bien. — Et quand nous avons eu dépouillé tous ces plagiats vivants, nous n'avons pas même trouvé le geai paré des plumes du paon, mais quelque chose comme rien qui aurait bien voulu simuler la vie. — Voilà le thème que la critique, excepté dans des cas trop rares, doit varier depuis le commencement de l'année jusqu'à la fin. En vérité, on ne sait ce dont il faut s'étonner davantage, ou du persévérant courage des auteurs à condamner leurs facultés, leur esprit d'invention, toutes choses médiocres il est vrai, mais pouvant recevoir une application plus utile, à des élucubations sans valeur intrinsèque comme sans influence, ou de la patience du public à supporter le spectacle toujours renaissant d'une impuissance non moins déplorable qu'intrépide.

Les réflexions qui précèdent ne sont que trop justifiées par la nouvelle pièce que MM. Fournier et Arnould ont donnée au théâtre du Vaudeville, sous le titre de *un Secret*. Cette pièce n'est ni un drame, ni un mélodrame, ni un vaudeville, mais un peu de tout cela. Les auteurs n'ont pas cru pouvoir appeler au secours de leur inspiration trop d'éléments de réussite; c'est pour cela sans doute qu'ils ont réuni les trois genres dans leur œuvre commune. La fable imaginée par MM. Arnould et Fournier avait déjà subi l'épreuve de la nouvelle, avant d'être transportée sur la scène. Il faut penser qu'elle a eu un singulier succès, sinon auprès du public, du moins auprès des auteurs, puisque ces messieurs lui ont donné la consécration de la double forme du récit et du drame. Du reste, on comprend parfaitement qu'une idée qui n'a pas de valeur par elle-même prenne une valeur relative par suite de la disette d'invention dont tous nos théâtres paraissent souffrir. Ce sera faire la critique de la pièce nouvelle, que de la raconter.

M. Darbert trouve un jour un portefeuille contenant une somme de cent mille francs, et au lieu de le rendre au légitime possesseur, comme ferait tout honnête homme, il le garde pour lui. C'est un misérable! vous écrierez-vous. — D'accord. Mais vous allez un peu vite en besogne. Car, bien que la pièce ne le dise pas en termes précis, il résulte cependant de tous les faits qu'elle met en évidence ou fait supposer, que ce même M. Darbert est un homme fort distingué, d'une probité à toute épreuve, bon père, bon époux, parfait négociant. Vous croiriez tout naturellement qu'on ne dérobe pas impunément la fortune d'autrui, qu'on ne commet pas une telle action sans avoir des instincts bas et ignobles; que, par conséquent, on ne saurait allier dans sa

personne à la fois le vol et l'honnêteté, d'une part la scélératesse qui dépouille un père de famille et lui impose le suicide et le déshonneur, d'autre part un exquis sentiment qui compatit à l'infortune et la soulage. Telle est votre opinion; mais elle ne prouve qu'une chose, c'est que vous êtes un homme fort simple et que vous n'avez jamais travaillé pour le théâtre. Il s'agit bien de vérité, de possibilité ou d'impossibilité morales. Le drame moderne a changé tout cela. Que lui importe de mentir perpétuellement à cette inexorable logique des passions humaines, en vertu de laquelle tout se tient dans un caractère, et qui lie entre elles, par une commune raison d'être, les inconséquences apparentes d'un même individu. On vous répondra : Othello aime sa femme et la tue. Contradiction! Harpagon est à la fois avare et amoureux; il fait pour sa belle des dépenses qui le torturent. Contradiction! Nous répliquerons à cela : Il n'y a pas de contradiction entre l'amour et la jalousie, qui n'est autre chose que l'amour, mais l'amour malheureux, inquiet, soupçonneux, et puisant dans son excès même la criminelle énergie qui amène la catastrophe finale. Harpagon amoureux ne détruit pas Harpagon avare. On ne peut pas réduire l'homme à un seul sentiment, à une seule idée; nous avons tous plusieurs passions; seulement ces passions se modifient chez chaque individu d'après sa nature particulière. Voilà en quoi consiste la logique des caractères. Ainsi, par exemple, Harpagon n'est pas amoureux comme le serait un autre; il est encore avare dans son amour. Mais peut-on être honnête dans le crime? Les termes mêmes de la question n'impliquent-ils pas que les deux idées qu'ils représentent s'excluent invinciblement? N'y a-t-il pas un infranchissable abîme entre ces deux pôles opposés de la nature humaine?

Quoi qu'il en soit, M. Darbert cumule très bien et en toute innocence ces deux façons d'être. A le voir ainsi tranquille et sans remords jouir d'une fortune dont l'origine est si ignominieuse, on dirait qu'il a perdu toute souvenance du passé, et qu'il a volé, sans en avoir la conscience, dans un accès de somnambulisme. Rien ne révèle en lui les vices inséparables du vol; il est au contraire plein de délicatesse et d'honneur; si on lui disait qu'il a eu un jour la distraction de s'approprier cent mil'e francs qui ne lui appartenaient pas, et de réduire une famille au désespoir, on l'étonnerait probablement beaucoup. Avec tant de qualités, il a su se faire aimer d'une jeune fille pleine de grâces et d'esprit, qui est devenue sa femme. Mais pendant que l'impure opulence de cet homme brille à Paris de tout son éclat, la famille Duverney, qu'il a dépouillée, languit au Havre dans la détresse. Duverney père n'ayant pas fait face à ses engagements, a été accusé de banqueroute frauduleuse et s'est brûlé la cervelle pour ne pas survivre à sa considération. Son fils ne pouvant se résoudre à porter un nom déshonoré, prend le nom de Laville (les auteurs ne disent pas s'il a obtenu l'autorisation du conseil d'État), et vient à Paris chercher un emploi, afin de pouvoir soulager la misère de sa mère et de sa sœur. Un concours de circonstances telles qu'il n'en arrive qu'au théâtre, l'introduit précisément dans la maison de Darbert, dont il devient le caissier. Madame Darbert découvre que M. Laville n'est autre que le fils de Duverney, et que c'est de la ruine même de ce malheureux qu'est née la fortune de son mari. Elle n'ose faire rougir devant elle celui qu'elle a tant aimé, en lui montrant qu'elle a surpris son funeste secret; elle expie cruellement la faute d'un autre en subissant tous les jours ce bien-être, ce luxe odieux qu'elle voudrait repousser loin d'elle, et qui lui parlent sans cesse du crime dont ils sont le fruit. Elle vend ses bijoux et en envoie le prix à la mère et à la sœur de Duverney, s'efforçant en quelque sorte d'atténuer la faute de Darbert, et de rendre cette opulence moins lourde à supporter, en la partageant avec ceux dont les malheurs l'avaient créée. Mais Darbert, comme un homme qui n'a rien à faire que d'être amoureux, devient jaloux de sa femme, et la soupçonne d'être la maîtresse de Laville. Non content de provoquer celui-ci en duel, il injurie grossièrement madame Darbert, qui, forcée enfin d'éclater, s'écrie : J'ai eu des remords pour vous, monsieur, du crime que vous aviez oublié; j'ai voulu le réparer en rendant à M. Duverney et à sa famille une partie de ce que vous leur aviez dérobé, la fortune, sinon l'honneur. Vous avez calomnié l'intérêt que je portais à ce jeune homme. Quel est le coupable de nous deux? — A ces paroles, Darbert est pris d'un subit repentir; il rend immédiatement à Duverney les cent mille francs et l'associe à sa maison de banque. Duverney, qui se trouve devant l'assassin et le spoliateur de son père, ne se sent nullement indigné; il accepte philosophiquement ce déshonorant bienfait, comme s'il y avait une compensation possible à la considération perdue, comme si le repentir du coupable pouvait expier le désespoir d'un père poussé au suicide. Tel est le drame récemment joué au Vaudeville. Quand donc l'art sera-t-il l'expression du vrai et du beau?

Dans la nouvelle comédie donnée par M. Scribe au théâtre du Gymnase, il y a une grand'mère, un jeune homme, la petite-fille de la grand'mère et un général du temps de l'empire. Si on vous disait : Une action va se passer entre ces divers personnages, devinez-la; vous répondriez : C'est bien simple : le jeune homme aime la jeune fille; le général et la grand'mère peut-être s'opposent à leur union; mais à travers quelques incidents plus ou moins multipliés, suivant le nombre des actes, l'amour des jeunes gens marche toujours, triomphe des obstacles, et arrive enfin au mariage pour dénouement. — Il n'en est pas ainsi cependant. Et pourquoi, s'il vous plaît, M. Didier, aspirant de marine, ne serait-il pas amoureux de madame de Chavannes, la grand'mère? Le beau mérite vraiment d'aimer dix-huit ans, ou plutôt, comme disent les opéras-comiques, dix-huit printemps tout frais épanouis, de beaux yeux lançant des flammes humides, un sourire jeune et joyeux, une voix harmonieuse qui n'a dit encore qu'à vous des paroles d'amour! Parlez-moi de belles rides bien profondes, de regards sans éclat ni chaleur, d'une voix éteinte qui a déjà murmuré mille aveux, d'un sourire flétri! N'est-il pas cent fois plus difficile d'aimer une vieille femme qu'une jeune? Sans nul doute que M. Didier n'aime apparemment que les entreprises difficiles. La grand'mère n'a plus que le souvenir des charmes dont sa petite-fille a la réalité. N'importe, M. Didier préférera le souvenir à la réalité, le passé au présent. C'est bien l'amoureux le plus original qu'on puisse imaginer; mais madame de Chavannes finit, grâce à toutes sortes de manèges, par détruire l'imprudente passion de M. Didier, qui, dans un revirement subit, s'éprend de la jeune fille et l'épouse. L'invraisemblance du sujet se dérobe sous les détails les plus ingénieux. Il n'est pas de situations hasardées que l'esprit de M. Scribe ne puisse sauver : le succès a été complet. On pourrait intituler cette pièce : Paradoxe en trois actes. Le public du Gymnase paraît fort goûter les paradoxes.

C. M.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui dernier bal masqué à l'Opéra.

*** Samedi prochain, on répète généralement à l'Opéra, *les Martyrs*, de Donizetti. Sans une grave indisposition de Massol, qui sera probablement remplacé, cet ouvrage pourrait être représenté lundi.

*** Dans notre dernier numéro, nous avons indiqué le partage de la succession temporaire de mademoiselle Fanny Elssler, entre mesdames Alexis Dupont, Grahn, Nathalie Fitz-James et Blangy. Aujourd'hui, un journal de théâtre qualifie d'étrange cette distribution, dont il résulterait, selon lui, « que de artistes qui n'ont jamais joué la pantomime, s'y essayeraient comme dans une classe, et que d'autres, *qui ne dansent pas*, seraient chargées de rôles où ce petit malheur deviendrait une véritable calamité. » La rectification nous semble, en vérité, plus étrange que la nouvelle. Il y a donc, à l'Opéra, *des danseuses qui ne dansent pas* et des novices en pantomime, à qui pourtant l'on a pu songer pour des rôles importants? L'aveu est précieux; mais nous serions curieux de savoir auxquels des quatre noms que nous avons cités, s'appliquent les exclusions prononcées par les directeurs de l'Opéra. A propos de cette distribution de rôles, il est assez remarquable qu'il ne soit pas question de mademoiselle Louise Fitz-James; mais cette danseuse *qui danse*, et qui a fait ses preuves en pantomimes, n'est élève que de Vestris, de Taglioni, de Guerra, et nullement des maîtres actuels des ballets de l'Opéra. Cela répond à tout.

*** Dimanche prochain, par extraordinaire, au théâtre des Italiens, *Don Juan*.

*** La première représentation de *Cosima*, drame de madame G. Sand, au Théâtre-Français, est fixée au 4 avril.

*** Le théâtre royal lyrique, subventionné si richement par 240,000 francs, est privé, dit-on, d'un opéra dû à un de nos plus célèbres compositeurs, faute d'une *basse-taille*. Voilà comment les *trois* associés constructeurs entendent l'Opéra-Comique.

*** Le théâtre de la Renaissance fait venir du monde avec Perrot; *la Chaste Suzanne* aussi. Très incessamment *la Fille du Cid*; un succès littéraire est encore un succès d'affluence.

*** C'est *le Duc de Guise* qui sera représenté à la Renaissance par des personnes de la société. Cet ouvrage n'est autre que *Henri III et sa cour*, de M. Alexandre Dumas, et dont M. Flotlow a composé la musique. On dit que l'exécution sera extraordinaire, pourvu qu'elle ne le soit pas trop!!! La représentation aura lieu définitivement le 30 mars. On doit applaudir au dévouement des personnes de la société qui ont bien voulu consentir à se charger des rôles les plus modestes; des princesses et des duchesses seront confondues dans les chœurs et parmi les figurantes: ce sera un spectacle piquant. Du reste, grâce au zèle déployé par l'infatigable protectrice des réfugiés polonais, la princesse Czartoriska, le public entendra de fort belles voix, parmi lesquelles on cite celle de mademoiselle Lagrange.

*** Vendredi, 27 mars, matinée musicale donnée par mademoiselle Rossi. Voici le programme. Première partie : 1° Romances chantées par M. Gentille; 2° Air chanté par mademoiselle Rossi; 3° Morceau de cor, exécuté par M. Bernard; 4° Air chanté par madame Potier; 5° Fantaisies et Variations composées et exécutées par M. César Auguste Franck; 6° Duo de *la Fille du Régiment*, chanté par mademoiselle Rossi et M. Henry. — Seconde partie : 1° S'il faut douter de toi, Dormez, noble Dame, chanté par M. Roger; 2° Concerto de violon, par M. Allard; 3° Air chanté par M. Masset; 4° Morceau sur le hautbois, exécuté par M. Delabarre; 5° Le Brigand d'Espagne, de M. Masset, chanté par M. Henry; 6° Adieu, barcarolle, chanté par M. Roger. — On commencera à une heure précise.

*** Dimanche, 29 mars, matinée musicale donnée par mademoiselle Victorine Gany-Morel, pianiste, élève de César-Auguste Franck, dans les salons de M. Pape, rue de Valois, 10. Exécutants : M. C. Pollet, harpe; M. Dancla, cor; M. César-Auguste Franck, piano; mademoiselle Zélia Bincourt, M. A. Mengin, mademoiselle V. Gany-Morel, M. Joseph Franck, M. H. Robbe, madame Sophie Fauconnier-Guelton.

*** Jeudi, 2 avril, grand concert vocal et instrumental donné par M. Labarre, à huit heures du soir, dans la salle de M. H. Herz. Partie vocale : Mademoiselle Pauline Garcia chantera deux des airs les plus favoris de son répertoire; mademoiselle Catinha Heinefetter se fera entendre pour la première fois à Paris en public; mesdames Villent-Bordogni et Labarre, MM. Inchindi et Masset. — Partie instrumentale : M. Henri Herz fera entendre un grand solo pour piano; M. Hauman exécutera une grande fantaisie pour violon; MM. Villent et M. Dorus; M. Labarre jouera deux grandes fantaisies pour la harpe, avec accompagnement d'orchestre.

*** On donne aujourd'hui, à la salle Saint-Honoré, un bal de la mi-carême. Cette dernière fête de nuit terminera la période de plaisirs qui se renouvelle tous les ans, et que le monde élégant et de bon goût est toujours sûr de retrouver dans cette réunion.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — Nous lisons ce qui suit dans le *Commerce belge :* Depuis deux jours, des bruits sinistres couraient sur la situation des affaires de l'administration des théâtres royaux. Nous savions qu'à la suite des maladies, des entraves incessantes survenues dans ces derniers temps, cette situation n'était pas des plus brillantes, mais nous ne pensions pas toucher à une catastrophe qui compromet un grand nombre d'existences. Jeudi dernier a eu lieu une réunion des actionnaires de la Société anonyme pour l'exploitation des théâtres. On a reconnu que la Société anonyme était dissoute de fait, et qu'il ne restait plus qu'à convoquer les artistes et tout le personnel, pour leur proposer de disposer des salles et du matériel, afin de les faire valoir pour leur compte, à leurs risques et périls, jusqu'à l'expiration des engagements de l'année. Si nos informations sont exactes, il ne reste que cinq mille francs en caisse, de torts paiements aux fournisseurs ayant été faits dans le courant du mois. Ce reliquat a été offert comme première mise de la Société et pour satisfaire aux soldes d'appointements les plus urgents. Il s'est élevé beaucoup d'objections contre le changement de régime proposé; des refus positifs ont été articulés. Mais après de longs débats, des interpellations échangées, le calme s'est rétabli et on a procédé au choix de six commissaires chargés d'examiner les choses de plus près, et de soumettre un plan de nature à ménager le plus possible les intérêts compromis. La commission est composée de MM. Albert-Dommange, Renaud, Baptiste, Janssenne, Chauvaux, et.... qui de suite se sont mis à l'œuvre. Nous apprenons à l'instant que le conseil municipal de Bruxelles vient de voter 63,000 fr. pour venir au secours des théâtres.

*** *Malines.* — Il est question en ce moment d'organiser à Malines une Académie de musique. Cette nouvelle prouve combien la passion de notre art s'étend même aux localités du second ordre.

*** *Londres.* — Le libretto et la musique d'un opéra de la composition du prince Albert ont été présentés au comte d'Uxbridge. Il est décidé que l'opéra sera représenté sur le théâtre de Covent-Garden. M. Mathews a eu à ce sujet une conférence avec le noble comte.

*** *Les Deux Figaro*, opéra nouveau de Conradin Kreutzer, seront représentés incessamment à Vienne; on en dit d'avance beaucoup de bien.

*** *Stettin.* — M. Carl Lowe s'occupe de la composition d'un oratorio qui aura pour titre *Hass*, paroles de M. Zenne.

*** *Milan.* — *La Giovanna II, regina di Napoli*, du maestro Coccia, dont la première représentation a eu lieu ici, n'a obtenu qu'un succès douteux. On n'a trouvé à applaudir qu'un passage du premier finale et quelques phrases du troisième acte, très bien chantées par Moriani, et surtout par madame Frezzolini.

Le Directeur, A. SPECHT.

CONCERTS ANNONCÉS.

M. Ch. Haas, matinée musicale, le 26 mars. Salons Richter.

M. Batta, le 28 mars. Salons Erard.

M. Boulanger Kunzé, le 28 mars. Salle de Henri Hertz.

Mademoiselle Victorine Ganny, le 29 mars. Salons de M. Pape.

M. Coste, 29 mars. Salons de M. Hertz.

M. Eberwein, 29 mars. Hôtel de Gèvres, 20, rue Monsigny.

M. Alard, 29 mars. Au Conservatoire.

M. Szczepanowski, 30 mars. Salons de M. Hertz.

M. Dimitrieff, 31 mars. Salons de M. Hertz.

Mademoiselle Pean de La Roche-Jagu, le 31 mars, à huit heures. Salle de M. Bernhardt.

MM. Franco Mendès, séance de quatuors, le 1er avril, Salons Bernhard, 17, rue de Buffault.

Mademoiselle Rosina Alessi, le 4 avril. Salons Bernhardt, 17, rue de Buffault.

M. Schimon, 6 avril. Salons de M. Hertz.

M. Haumann, 7 avril. Salons de M. Hertz.

M. Osborne, 7 avril. Salle Pleyel.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. REVUE ET N° 26.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
3 m.	8	9 »	10 »
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 29 mars 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mme DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Sixième concert du Conservatoire; par H. BERLIOZ. — Beethoven; par ANTONI DESCHAMPS. — Concerts; par H. BLANCHARD. — Matinée musicale de M. Victor Delacour; par H. PRÉVOST. — Correspondance particulière. — Nouvelles.

MM. les abonnés recevront avec le numéro de ce jour :

1°. Les Titres et Tables de la *Revue et Gazette musicale*, année 1839, formant une feuille et demie d'impression;

2° Un Supplément contenant Trois Études, par MM. HELLER, ROSENHAIN, et E. WOLFF, formant les pages 221 jusqu'à 230.

SIXIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Il faisait beau ce jour-là, le soleil chantait ses hymnes au ciel, l'air n'était qu'harmonie et lumière. C'était une de ces matinées comme on les désire pour bien goûter la musique. L'atmosphère est plus sonore, notre sensibilité est plus vive; un lien électrique unit les auditeurs et les exécutants; c'est alors qu'il faut adorer Beethoven, Gluck, Mozart, et les entendre au Conservatoire, pour se sentir vivre et être heureux!

Depuis long-temps le public n'avait été remué comme il le fut dimanche dernier. Chacun des chefs-d'œuvre dont se composait le programme a été accueilli par d'immenses acclamations. J'en excepte, pour remplir fidèlement ma tâche historique, le *Kyrie* de la messe en *ré* de Beethoven. Ce morceau, il est vrai, n'a été que peu applaudi; mais ceci est en soi d'une assez mince importance, car je suis loin de croire qu'il n'ait pas été apprécié. Une prière triste, lente, souffrante, extasiée, comme celle-là, ne peut, tout le monde le sait, produire sur une assemblée intelligente d'autre impression que celle de la contemplation religieuse; et ce sentiment n'est pas de nature, ce me semble, à exciter de bruyantes manifestations. Voilà un véritable *Kyrie!* du moins c'est ainsi que le sens des paroles, le sens musical et le sens commun, indiquent qu'il doit être traité. C'est dire assez des compositeurs, qui, en pareil cas, ont fait de tout point le contraire de Beethoven, qu'ils ont commis de véritables impiétés, qu'ils ont offensé Dieu et l'art. Le nombre de ceux-là est grand cependant, et parmi eux on en compte d'illustres, tant la routine, l'exemple, et de ridicules traditions ont quelquefois d'empire même sur les hommes de génie! Je suppose qu'une de ces horribles bouffoneries fuguées, sur le *Kyrie eleisson*, comme on en connaît des centaines, fût exécutée devant un auditoire non prévenu n'entendant pas les paroles, et doué du sentiment de l'expression musicale et de la poésie religieuse. Si l'on faisait à chacun des assistants isolément cette question : « Qu'exprime pour vous cette musique? à quel ordre d'idées vous semble-t-elle se rapporter? comment en êtes-vous ému? » Tous répondraient, j'en suis persuadé : « Le morceau que

j'entends est un chœur de gens ivres, sans doute, qui se disent des injures ou disputent violemment. C'est de la musique de taverne, fort compliquée, mais où l'artiste me semble avoir pris à tâche d'éviter avec soin les véritables effets de mélodie, d'harmonie et de rhythme, pour produire des combinaisons de sons assez semblables aux vociférations et aux éclats de rire d'une troupe de masques pris de vin. S'il s'agit en effet de quelque scène dramatique de ce genre, évidemment l'auteur a bien imité la nature, mais son tableau musical m'est odieux et j'ai peine à le supporter. » Voilà ce qu'on appelle encore, dans certaines écoles, le style *religieux!!!*

Après le magnifique *Kyrie* de Beethoven, M. Franchomme a exécuté une fantaisie pour le violoncelle avec une pureté de sons, une expression naïve et profonde, une distinction de style et une justesse d'intonations qui, plusieurs fois pendant le morceau, ont fait la salle entière se récrier de plaisir, et ont produit à la fin un des plus beaux succès obtenus depuis long-temps au Conservatoire. M. Franchomme possède un talent de premier ordre dont l'influence est certaine sur tous les publics; son défaut, du moins celui qui nuit à sa popularité, c'est une réserve extrême, une répugnance à se mettre en avant dans les soirées musicales et les concerts qui seuls peuvent aujourd'hui faire la vogue et la fortune des virtuoses. Les fragments de *Judas Machabée*, mieux rendus que la première fois qu'on nous les fit entendre, à quelques incorrections près des cors, ont été aussi incomparablement mieux goûtés. Le chœur final : *Chantons la gloire*, a été redemandé avec cris et trépignements. Ce chant de triomphe, religieux et serein, comme devait l'être celui du peuple de Dieu, nous était demeuré inconnu. Il est populaire en Angleterre : on l'a mis dans une tragédie d'Alexandre, on en a fait des hymnes, on le chante dans les théâtres, dans les concerts, dans les écoles et les églises ; on le chante même à table quelquefois, comme le *Gode save the king*. Le règne de Handel au Conservatoire est commencé.

L'ouverture d'*Euryanthe*, cette bouillante sœur du *Freischutz* et d'*Oberon*, a terminé la séance. Rien ne saurait surpasser la fougue réglée de cet orchestre sympathisant de cœur et d'âme avec la dramatique pensée de Weber. C'est un sujet d'étonnement toujours nouveau.

Deux accidents survenus aux clarinettes et aux hautbois ont un peu déparé le bel ensemble de l'exécution de la *Symphonie pastorale*. Ces taches légères, qu'on n'eût pas signalées dans tout autre orchestre, n'ont d'ailleurs rien ôté au miraculeux effet de cette merveilleuse idylle. M. Antoni Deschamps, l'éloquent auteur des *Dernières paroles*, de la traduction du Dante et de *Résignation*, nous adresse une pièce de vers qui certes eût vivement ému l'auditoire si, comme le désirait l'auteur, on avait pu la lire le jour de ce concert avant l'exécution de la *Symphonie pastorale*, à laquelle elle se rattache par le coloris et la pensée. Nos lecteurs nous sauront gré de la leur faire connaître; la voici :

BEETHOVEN.

POEME LYRIQUE.

DÉDIÉ A LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS.

(Beethoven vieux et presque sourd est assis sur une colline; à ses pieds est une campagne riante, couverte de troupeaux; des bergers et des jeunes filles sont répandus çà et là dans la plaine. Le vieillard regarde de la colline un pâtre qui joue du chalumeau.)

BEETHOVEN, pensif, la tête appuyée sur sa main.

Que ce pâtre est heureux! près de ces fraîches eaux,
Il écoute, attentif, le son de ses pipeaux;
Tout son être est en paix, et nage dans la joie,
Car toute la nature à ses sens se déploie.
Ah! l'homme le plus simple, hélas! le plus obscur,
Existant tout entier jouit d'un bonheur pur;
Et pour moi qui me crois à part entre les hommes
Dont le nom retentit sur la terre où nous sommes,
Dont les cheveux blanchis sont ceints de majesté,
La moitié de ce monde est dans l'obscurité;
Et pour moi qu'on nommait le roi de l'harmonie,
Qui pour les sons divins ai consumé ma vie,
Dans la création tout est sourd et confus:
Les chants que j'ai créés, je ne les entends plus.
Du Seigneur tout-puissant la plus douce merveille,
La sainte mélodie est morte à mon oreille.
Silencieux, j'avance aux portes du trépas,
Frères, et cependant je ne vous en veux pas.
Le ciel depuis long-temps m'accable de souffrance,
Mais ne m'a point encor ôté la bienveillance.
Je vous aime toujours; mes maux sont infinis,
Mais vous, soyez heureux, frères, je vous bénis.
Si Dieu le veut encor, sur la même colline
Je viendrai respirer cette brise divine,
Vous voir rire et jouer sous les verts arbrisseaux.
O vous tous qui vivez, hommes, enfants, troupeaux;
Oui, j'aurai mes plaisirs, si vous avez les vôtres!
Puisque je ne vis plus que du bonheur des autres,
Frères, peut-être ainsi retrouverai-je entier
Ce bien dont seul, hélas! je n'ai que la moitié.

UN PATRE.

Amis, ah! voyez-vous, assis sur la colline,
Ce vieillard? A son front une marque divine,
Jetant tout à l'entour un prisme radieux,
Nous dit que c'est un ange envoyé par les cieux.
Ah! prenons dans nos mains ces branches de verdure,
Afin d'en couronner cette noble figure.
Suspendons un instant nos jeux et nos chansons,
Amis, et prions-le de bénir nos moissons;
Il le fera sans doute : avant sa chute immonde,
C'est ainsi qu'en secret Dieu visitait le monde.

POLYMNIE (muse de l'harmonie) paraît à côté du vieillard et étend ses mains sur lui.

Vous ne vous trompez pas; c'est bien un immortel,
Et vous pouvez, enfants, lui dresser un autel;
Car c'est lui qui reçut, ainsi qu'un beau trophée,
Et la lyre et l'archet du grand poëte Orphée,
Qui, dans l'antique Grèce, à sa puissante voix
Faisait marcher jadis les chênes dans les bois,
Apprivoisant ainsi, sur ces lointains rivages,
L'homme encor indocile et les bêtes sauvages;
Car toujours, ô mortels, par ces chantres divins,
Le ciel civilisa le monde des humains.
Le Beau, splendeur du vrai, lui son auguste frère,
De myrte couronné descendit sur la terre
Pour consoler aussi ce séjour corrompu.
Anges du firmament, Génie, et toi Vertu,
L'âme où vous inspirez votre adorable ivresse
Conservera toujours l'éternelle jeunesse;
Et c'est pourquoi malgré sa triste infirmité
Ce barde a tant d'éclat et de sérénité.
L'art divin n'est jamais flétri par la souffrance;
L'art divin c'est la foi, l'amour et l'espérance;
Le cœur qui vit pour lui n'est jamais abattu,
Car le génie est fort ainsi que la vertu.
C'est par lui, mes enfants, que ce vieillard sublime,
Qui semble du destin une auguste victime,

Est toujours grand et bon, et porte son malheur
Comme Alcide portait le manteau de douleur.
Le génie est un feu dévorant comme l'autre,
Et qui toujours, hélas! consume son apôtre.
Ah! tandis qu'il habite encor votre univers,
Cueillez pour lui les fleurs, cueillez les lauriers verts,
Et couronnez, enfants, au déclin de sa vie,
Beethoven, le plus grand des fils de Polymnie.

ANTONI DESCHAMPS.

Mars 1840.

On voit que ces beaux vers ont été inspirés à M. A. Deschamps par le testament de Beethoven que les journaux publièrent il y a quelques années.

H. BERLIOZ.

CONCERTS.

MM. FRANCO-MENDÈS. — FÉLICIEN DAVID. — ARTOT. — ROBBE. — LACOMBE. — Mlle PAULINE JOURDAN. — Mlle ROSSI. — MM. HAUMAN ET PANOFKA.

Les frères Franco-Mendès, qui ont déjà donné trois matinées musicales, peuvent à juste titre se ranger parmi le petit nombre de redresseurs du goût en musique qui luttent honorablement contre la *fantaisie* et l'*air varié*. Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Mendelsohn-Bartholdy et Onslow font les frais de leurs séances. La première s'est ouverte par le septième quatuor de l'auteur de *Don Juan*, ce quatuor en *ut* majeur dont l'introduction a été le sujet de tant de controverses. Sans doute cette introduction prise au point de vue scolastique peut être critiquée comme n'ont pas manqué de le faire plusieurs docteurs ès-musique; mais nous aimons mieux voir un caprice d'homme de génie qui a violé sciemment les règles qu'il connaissait parfaitement, dans les dissonances non préparées et les fausses relations du commencement de ce quatuor, que de rectifier Mozart comme Marmontel et Andrieux, tous deux académiciens, ont corrigé les fautes de français du vieux Corneille. Ce quatuor est exquis de forme, de style, d'élégance, et a fait paraître quelque peu bizarre le neuvième quatuor de Beethoven qui lui a succédé.

La seconde matinée qui a eu lieu le 18 mars a commencé par un quatuor pour deux violons, alto et basse, composé par M. Joseph Franco-Mendès, le violoniste. Ce morceau dont nous avons la partition sous les yeux, est purement écrit, d'un bon sentiment harmonique; il y a autant de clarté que de logique dans la facture de ce quatuor: l'action ne languit pas; mais, il faut le dire, les motifs manquent d'originalité mélodique, de distinction. Cependant, l'*adagio* et le finale, *tempo presto*, sont d'un bon caractère et annoncent en M. Franco-Mendès un bel avenir pour ce genre de musique trop négligé de nos jours. Un quatuor de Mendelsohn-Bartholdy a succédé à celui de M. Franco-Mendès. Mendelsohn est un compositeur peu connu du public français. C'est cependant un des écrivains les plus distingués de notre temps dans l'art musical, et du talent le plus varié. Son oratorio de *Paulus* est une des plus remarquables partitions de notre époque. Le cinquième quatuor dit par MM. Franco-Mendès, Lelong et Anthony est cependant d'une forme un peu tourmentée. On voit dans cet œuvre la préoccupation de la plupart des compositeurs modernes, c'est-à-dire un travail excessif, pour ne pas paraître commun, et surtout pour éviter de ressembler par la physionomie et par le style à Haydn et à Mozart, ces deux types éternels du beau tranquille pur et sévère. Le quarante-huitième quatuor en *fa* du premier de ces deux grands génies a fourni une nouvelle preuve que la grâce, l'esprit, la clarté, la juste mesure de l'imagination ne peuvent pas vieillir. Le dix-septième quintette en *si* mineur, de M. Onslow, qui a suivi ce quatuor, a, malgré ce voisinage, produit un très grand effet. M. Onslow, il est vrai, est peut-être aussi de tous les compositeurs instrumentistes, celui qui s'est le plus rapproché de la manière de Haydn. Il y a même dans les tons mineurs qu'il semble affectionner, une sorte de sympathie et de ressemblance avec la noble mélancolie de Boccherini. Comme ce célèbre compositeur qui était violoncelliste et qui se plaisait à faire intervenir ce bel instrument dans ses œuvres, M. Onslow a fait chanter le violoncelle d'une manière délicieuse dans l'*adagio* de son quintette, qui est, on peut le dire sans crainte d'être taxé d'exagération, un chef-d'œuvre de grâce mélodique et de style élégant et scientifique tout à la fois.

L'exécution de ce morceau et de ceux de nos grands maîtres s'est fait remarquer par l'ensemble, la chaleur et l'observation des nuances les plus délicates. On pourrait cependant désirer un peu plus d'ampleur de son, d'audace et de verve en raison de la grandeur du local. Dans tous les cas, on ne saurait trop encourager le dévouement de MM. Franco-Mendès qui ont abordé la bonne et sévère musique sans alliage. Bon nombre d'amateurs, d'artistes et de vrais connaisseurs se rendent à chacune de leurs séances où abondent même de fort jolies femmes qui prêtent un charme de plus à ces intéressantes séances, car elles savent admirer et se taire. Le beau quintette de Spohr, en *mi* bémol, fort difficile, au reste, pour le premier violon, et qui demanderait à lui seul un long article, a été dit d'une manière remarquable par les exécutants.

— Puisque nous en sommes sur les tentatives de musique estimables, nous ne devons pas oublier de mentionner dans cette petite revue musicale un *nonetto* pour deux cornets à pistons, quatre cors, deux trombones et un ophicléide, composé par M. Félicien David et exécuté au concert Valentino avec un ensemble dans lequel on aurait désiré un peu plus de nuances, mais qui cependant a été fort goûté du public. Ce morceau est d'un bon caractère et montre dans son jeune auteur une grande connaissance des instruments de cuivre. Le *scherzo* est charmant et a fait plaisir au nombreux auditoire qui garnissait, le vendredi de la semaine passée, la salle de la rue Saint-Honoré, et qui a fort applaudi, avec le *nonetto* de M. Félicien David, le beau septuor de Beethoven, dit avec un admirable ensemble par tous les violons de l'orchestre.

— Et à propos de violon et d'admirable, nous devons dire que le concert le plus brillant de la saison a été sans contredit celui qu'a donné M. Artôt dans les nouveaux salons de M. Pleyel, rue de Rochechouart. Toute la haute fashion musicale était là, comme à l'une des plus grandes solennités du Théâtre-Italien. Femmes jolies, distinguées et impressionnables étaient venues en foule à ce concert.

Un fort joli trio, inédit, pour piano, violon et violoncelle, composé par M. Osborne, a été exécuté par l'auteur, le bénéficiaire et M. Franchomme avec la supériorité qui distingue ces habiles artistes. Ce trio est l'œuvre la plus remarquable qui soit sortie de la plume de M. Osborne. Le *scherzo* en est délicieux et aurait été indubitablement *bissé* si le morceau ne s'était pas trouvé, par la disposition du programme, au commencement de la séance.

Madame Albertazzi a chanté un air italien avec la belle et bonne voix et la méthode consciencieuse qu'on lui connaît. Un charmant boléro, d'un caractère bien espagnol, a été exécuté par M. Franchomme, sur le violoncelle, avec autant de justesse que d'âme, avec autant d'agilité d'archet

que d'esprit et de style, c'est-à-dire avec tout le mécanisme du plus habile instrumentiste réuni à la plus séduisante poésie musicale.

Mademoiselle Nau et M. Géraldy nous ont dit un duo de Vaccai avec un ensemble parfait et comme aurait pu nous le chanter deux échappés du Théâtre-Italien ; et puis est venu Artôt avec son *caprice brillant* ou souvenirs de Bellini, avec sa *fantaisie* sur la dernière scène de *Lucia*, pleurant sur son violon vibrant, ému, désespéré, et chantant comme Rubini ; puis quittant enfin la *fantaisie* sur des motifs connus pour la fantaisie créée, originale, fantastique, il nous a raconté son *rêve* d'artiste, de poëte, sa scène hoffmanesque, shakspearienne, sa sublime divagation de musicien supérieur, et tout cela empreint de cette sensibilité profonde qui déborde, de ce trop pleiu de facultés qui brûlent le grand artiste. — Moi qui suis à la recherche du roi des violonistes, j'avais envie de lui crier, comme les trois sorcières de Macbeth : Artôt, tu seras roi ! Mais en ce moment un de nos grands violonistes passés, connu par sa ressemblance avec l'homme de Sainte-Hélène, s'est jeté au cou de son jeune émule, et il nous a semblé voir Napoléon embrassant le roi de Rome.

Après le *rêve* d'Artôt est venue la voix réelle, positive, la voix large et bien posée de madame Albertazzi qui nous a dit la cavatine de *la Cenerentola*, puis une jolie *fantaisie* de piano composée et fort bien exécutée par M. Osborne, puis un air assez insignifiant de *Roberto d'Evereux*, que la voix limpide, la méthode élégante de mademoiselle Nau a fait valoir ; et enfin, ce qui arrive rarement à la suite de ces solennités musicales, l'auditoire de ce qu'on appelle la haute société qui s'était rendue à l'appel de M. Artôt, et qui est si blasée sur cette sorte de plaisir, s'est retirée en trouvant que cette soirée musicale ne s'était pas assez prolongée.

— Le lendemain de ce concert tout aristocratique par le talent de ceux qui s'y sont fait entendre et la présence de ceux qui ont bien voulu y assister de leurs personnes, M. Robbe, ténor fort agréable, a donné à ses amis et connaissances, chez M. Pape, une matinée musicale dans laquelle il a chanté avec beaucoup d'expre-sion *le Départ du Marin*, de Lafont. Il a été secondé dans cette manifestation musicale par les voix et les instruments de mesdames Fauconnier-Guelton et Dubart, et de MM. Grard, Deloffre, Delabarre et Szczepanowski, guitariste polonais. Voilà, musicalement parlant, tout ce que nous avons à vous dire du concert de M. Robbe.

— Et le lendemain encore, lundi 25 mars, dans les salons de M. Erard, fort connu, comme il le dit lui-même ironiquement, ce qui n'en est pas moins une vérité, par sa fabrique d'excellents pianos, rue du Mail, n° 15 ou 21, M. Louis Lacombe, autre jeune pianiste, élève de Zimmerman, et qui vient de charmer, ravir, enlever toutes les cours étrangères et autres lieux, s'est fait entendre et a recueilli, comme ses nombreux rivaux et émules de nombreux et justes applaudissements. Il a dit d'une manière remarquable l'*allegro* du concerto en *la* mineur de Hummel, dont les solos ont toujours paru ce qu'ils sont, d'un style pur, élégant ; mais dont les *tutti* ont semblé d'une forme et d'un style surannés. Pour les gens qui veulent trouver des nuances, des différences dans la myriade de pianistes qui surgissent de toutes parts dans Paris, M. Louis Lacombe est embarrassant, car il est net, clair, limpide comme Doehler, mélodique comme Thalberg, expressif, élégant et pur comme Chopin ; mais on lui désirerait un peu de la puissance de son dans le chant de l'auteur de la *fantaisie sur Moïse*, de la verve brillante et infatigable de l'auteur du *trille*, et de la grâce naïve, mélancolique, du laisser-aller poétique de l'auteur des *mazurkas*.

Ponchard et son élève, mademoiselle Capdeville, ont, dans deux airs de *Stratonice* et d'*Ariodant*, révélé à la génération actuelle qu'il a existé autrefois un compositeur du nom de Méhul qui a fait une demi-douzaine de chefs-d'œuvre ignorés de la plupart de nos artistes et amateurs progressifs. Ces deux morceaux de chant ont tout simplement produit le plus grand effet, et fait un plaisir aussi vif qu'inattendu à tout l'auditoire.

Mademoiselle d'Hennin et MM. Géraldy, Rignault et Herrmann ont payé leur tribut d'obligeance et de talent dans ce concert, et ont recueilli leur contingent habituel de bravos.

— Et le lendemain encore, car, suivant le couplet de M. Scribe dans l'*Héritière*, nous entendons de la musique toute la semaine *pour recommencer le lundi*, mademoiselle Pauline Jourdan, jeune harpiste pleine d'avenir, a donné aussi un concert dans les salons d'Erard.

La harpe est un instrument noble, élégant, qui se perd dans la nuit de l'antiquité ; il est d'une forme charmante, qui fait valoir tous les avantages du sexe ; il a joui de la vogue, car il a eu ses Thalberg et ses Kontski et on le néglige maintenant. Cela ne prouve que les caprices et l'inconstance de la mode, qui, d'un instant à l'autre, peut avoir un caprice contraire qui lui fasse remettre en honneur ce bel instrument. Mademoiselle Pauline Jourdan pourrait bien devenir le premier ministre appelé à contre-signer l'ordonnance de l'inconstante déesse qui rendrait le pouvoir à l'instrument du roi David.

Mademoiselle Pauline Jourdan possède bien le secret d'éviter la monotonie sur la harpe ; elle nuance on ne peut mieux son exécution, et passe avec beaucoup d'art du *forte* aux sons ténus et gracieux. Ses gammes par tierces sont nettes et précises, son trille est bien fermé et par conséquent brillant, enfin, et c'est ce qu'il y a de plus rare chez les harpistes comme parmi les pianistes, elle a le sentiment de la mélodie jusque dans les doigts.

Le concert de mademoiselle Pauline Jourdan, dans lequel se sont fait entendre les artistes de l'Académie royale de musique, du Théâtre-Italien et de l'Opéra-Comique, a été un des plus agréables de la saison, et a fixé l'attention du monde musical sur la jeune et intéressante bénéficaire appelée à devenir dans peu de temps une artiste des plus distinguées.

— M. Charles Haas, fort bon musicien, a fait aussi suivre la mode à sa muse, et, en sa double qualité de compositeur et de chanteur, il s'est produit jeudi passé en une forte agréable matinée musicale donnée par lui dans les salons de M. Richter, qui fabrique d'excellents pianos, boulevard Poissonnière, 4. — M. Charles Haas a fait exécuter des mélodies de sa composition qui méritent d'être distinguées dans le déluge des mélodies *Schubériennes* qui vont inondant le monde musical. *Le Passé* et *le Mal du Pays*, avec accompagnement de violoncelle obligé, sont deux morceaux dignes d'être remarqués. Le premier a été chanté agréablement par mademoiselle Willès, et fort bien accompagné par M. Pillet, jeune violoncelliste d'avenir. *Le Mal du Pays* a été dit par madame Wideman avec cette profonde impressionabilité musicale qu'elle met dans tout ce qu'elle chante. *Le Mal du Pays* est une jolie et tendre élégie qui révèle en son auteur une sentiment intime et profond de l'art. Plusieurs autres morceaux de chant de M. Haas ont été dits dans ce concert où a figuré mademoiselle Clara Loveday, la pianiste élégante, pure et brillante par excellence. M. B*** nous a chanté *les Africains*, encore de M. Charles Haas, de manière à faire croire qu'il a étudié l'art du chant dans le pays soumis à la domination d'Abd-el-Kader, et si nous le citons ici, c'est pour le féliciter d'avoir gardé l'anonyme.

— Et voilà que vendredi 27, dans les salons de M. Petzoldt une division du théâtre royal de l'Opéra-Comique, sous la raison Rossi et Cie, est venue faire une vente de duos, cavatines, barcarolles, romances, variations, etc., etc., le tout au bénéfice d'un artiste dont le nom peut se formuler par le signe mathématique N, ou les trois XXX qui figuraient jadis au bas des feuilletons du *Journal des Débats*. Quoi qu'il en soit, l'exhibition musicale faite sous le patronage de mademoiselle Rossi a été fort agréable. On dirait que cette cantatrice prend à tâche de nous donner des regrets par sa manière toujours progressive de chanter, lorsque nous pensons qu'elle va bientôt nous quitter pour aller en Italie. Si madame Damoreau est la reine des cantatrices spirituelles, fines, gracieuses, parfaites, mademoiselle Rossi est l'héritière présomptive des cantatrices de génie dont les Catalani, les Pasta, les Malibran ont tenu le sceptre qu'elles ont remis ès-mains de la diva Grisi.

— Mme Potier, la jolie débutante du théâtre de la Bourse, a aussi figuré dans cette matinée musicale; elle a dit avec son intelligence dramatique révélée et son excellente méthode de chant, le charmant duo de *l'Eclair* avec mademoiselle Rossi, et un air de *Torquato Tasso*. Roger nous a fait entendre une mélodie de Schubert, et a mis dans cette musique profonde tout le sentiment intime qu'elle réclame. M. Bernard a chanté sur le cor une *fantaisie* de sa composition, qui lui a fait le plus grand honneur comme exécutant et compositeur; ce morceau obtiendra beaucoup de succès partout où il sera entendu, surtout si c'est l'auteur qui l'exécute. Le duo *Alla militare* de *la Fille du Régiment* a été dit par mademoiselle Rossi et Henry, de l'Opéra-Comique, avec une verve, une chaleur, une audace, qui ont fait de ce duo, pour l'avenir, un charmant morceau de concert et d'un effet sûr.

Une des choses remarquables de ce concert a été une *fantaisie* ou *concertino* pour le violon, composée par M. Allard et admirablement exécutée par lui. Chant naïf, suave; traits à doubles cordes et en octaves d'une justesse irréprochable; archet audacieux, plein de chaleur et de verve; son venant du fond de l'âme et impressionnant profondément l'auditeur, telles sont les qualités constitutives du talent de M. Allard, qualités qu'il a montrées au plus haut degré dans cette séance, et qu'il déploiera sans doute avec autant de bonheur dans le concert qu'il donne aujourd'hui au Conservatoire.

—Et après vous avoir entretenu de ces torrents d'harmonie, de ces flots de mélodie, de ces avalanches de *fantaisies*, il faut bien vous dire, en ma qualité de scrupuleux chroniqueur, qu'il surgit quelquefois des discordances, des dissonances au sein du peuple musicien, dissonances telles, que Thémis elle-même est appelée à les résoudre. C'est un désaccord de cette nature qui nous avait appelé jeudi passé au Palais-de-Justice, en la 5e chambre, où M. Panofka protestait, par voie d'avoué et voix d'avocat, contre un marché onéreux qu'il aurait fait avec M. Hauman, qui lui a vendu un violon, dit de Guarnerius, pour la somme de 3,000 fr., somme qui représente, dit M. Gand, excellent luthier, cinq sixièmes de plus que ne vaut en réalité l'instrument. Les plaidoiries commençaient à devenir artistiquement piquantes, lorsque le tribunal, pour plus ample informé et sur la demande des parties, les a renvoyées devant trois experts. M. Baillot a été nommé par le tribunal, et adoucira, nous l'espérons, l'acrimonie, les préventions des deux plaideurs. A sa voix, sans doute, l'harmonie se rétablira; un accord parfait dissipera l'humeur des deux rivaux quand le célèbre professeur leur aura dit, en forme d'exorde :

Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des artistes?

Et tout se terminera par une symphonie concertante exécutée par les deux habiles violonistes à qui notre ami Alexandre Boucher ne manquera pas de dire sans doute, s'il se trouve parmi les auditeurs : Embrassons-nous tous les trois, et que ça finisse.

Henri Blanchard.

MATINÉE MUSICALE

DE M. VICTOR DELACOUR, COMPOSITEUR.

La matinée de M. V. Delacour a offert aux amateurs de musique un attrait tout particulier. Ce n'était pas un de ces mille concerts qui reproduisent, avec un simple remaniement dans l'ordre des morceaux, le programme dont les éléments ont concouru au concert de la veille et concourront au concert du lendemain. Il s'agissait d'un compositeur qui, après s'être laborieusement préparé par les études les plus consciencieuses et les plus complètes, venait soumettre ses œuvres à la critique, avec loyauté et simplicité, sans chercher à faire illusion par le prestige d'une exécution plus ou moins extraordinaire. Cette intéressante exhibition a commencé par un sextuor. M. Delacour tenait lui-même la partie de piano; les instruments à cordes étaient joués par MM. A. Rignault, Chaine, Gard, Batanchon et Ach. Gouffé.

Ce sextuor débute par un allegro d'une facture large; un chant gracieux et facile ne tarde pas à être jeté par le piano, puis il est répété et modulé par les autres instruments, pendant que le piano fait entendre sur une échelle de plusieurs octaves, des arpéges dont l'effet est de conserver au morceau son caractère un peu solennel, sans nuire à la clarté et à l'expression du motif qui se dessine au milieu de cet accompagnement.

Ce premier morceau, terminé d'une manière brillante, est suivi d'un *andante religioso*, dont le sujet, exécuté par les instruments à cordes seuls, avec sourdines, produit une douce impression. Après divers développements, pris dans la nature même du sujet, un *crescendo* remarquable et un solo de violoncelle, qui forme un épisode très agréable, le sujet est repris avec énergie par tous les instruments à la fois, et l'andante finit *smorzando* par une phrase que chacun redit tour à tour et que les autres accompagnent.

L'allure vive et originale du *Scherzo*, qui forme la troisième partie, a enlevé les applaudissements. On a remarqué dans le trio un changement de rhythme qui, sans rien offrir de bizarre, contribue à lui donner de la couleur et du mouvement.

Le finale en *la* mineur, comme l'allegro, est un rondo sentimental, riche de détails et d'intentions, dans lequel l'idée première n'est jamais abandonnée. Une mélodie en *la* majeur, reproduite deux ou trois fois sous des formes variées, répand un charme particulier sur ce morceau. Une fugue qui n'a rien de pédantesque, parce qu'elle se lie entièrement au sujet, est suivie d'une conclusion vigoureuse, qui est en même temps celle du sextuor.

Telle est l'analyse sommaire de cette œuvre capitale, à laquelle les suffrages des frères Tilmant, de Fontaine et de quelques autres artistes de mérite qui l'avaient d'abord essayée, assuraient d'avance ceux de la nombreuse assemblée qui l'a, dimanche, accueillie avec la plus honorable distinction.

Pour suivre l'ordre du programme, disons un mot d'une mélodie pour voix de basse, *Déception!* Elle est écrite avec une grande sévérité de style. Un chant noble et large se développe avec effet sur un accompagnement riche de modulations et d'un dessin savamment arrêté.

La chevaleresque et gracieuse romance, *le Page et l'Ermite*, a complété la partie vocale des compositions de M. V. Delacour. On a regretté qu'une scène lyrique promise, *Clary*, n'ait pû être exécutée par suite de l'indisposition de madame de Ligny qui devait la chanter.

M. Delacour a fait entendre encore deux nocturnes pour piano sur des mélodies de Schubert. Ces arrangements exigaient beaucoup de réserve et d'habileté de la part de l'auteur, pour conserver religieusement la pensée primitive, en sachant toutefois y relier, par une savante et ingénieuse confusion de couleur et de style, quelques digressions, quelques épisodes d'une exécution intéressante pour le piano. Ces difficultés ont été heureusement vaincues.

L'exécution de la partie vocale a été confiée à MM. Gentile et Robbe.

Mademoiselle Bincourt a, dans un air italien et dans une romance, provoqué d'unanimes applaudissements.

Veut-on une preuve des excellentes dispositions du public choisi qui assistait à cette matinée? Le quatuor de Beethoven qui a clos la séance, n'est pas, selon l'usage, devenu le signal du départ; cette musique, d'une inspiration à la fois énergique et savante, d'ailleurs très consciencieusement exécutée par MM. A. Rignault, Chaine, Gard et Batanchon, a été écoutée jusqu'au bout avec la plus religieuse et la plus intelligente attention.

Encouragé par le succès de cette première tentative, M. Delacour se propose de soumettre, la saison prochaine, au jugement des amateurs sérieux de musique, un nouveau sextuor et quelques autres compositions tant vocales qu'instrumentales.

Le premier sextuor est arrangé pour piano à quatre mains par l'auteur. Mademoiselle Loveday en a accepté la dédicace.

Il y aurait injustice à ne pas réparer une omission que nous allions commettre en négligeant de donner, après le public, l'approbation la plus explicite à un duo pour piano et contrebasse, exécuté par M. Gouffé sur la *contrebassé à quatre cordes*, avec une habileté dont les contrebassistes français ne nous avaient pas encore jusqu'ici donné d'aussi éclatantes preuves. M. Delacour a exécuté, en pianiste consommé, la partie concertante de piano. Ce morceau, d'une composition agréable, est de MM. Gouffé et Delacour.

HIPPOLYTE PRÉVOST.

P. S. Cruel destin! Une attaque d'apoplexie vient hier samedi de frapper à mort M. Victor Delacour. Les soins, les fatigues de la préparation du concert, l'avenir brillant que ce succès a fait luire aux yeux de cet artiste dont la modestie avait long-temps contenu l'essor, ont surexcité son imagination et amené cette foudroyante catastrophe. Avant-hier encore, réuni aux musiciens qui l'avaient secondé dans l'exécution de son sextuor, M. Delacour, après leur avoir exprimé sa reconnaissance, leur parlait de ses projets, de ses espérances. Et aujourd'hui il n'est plus! Puissent nos éloge et le vif et sincère témoignage de nos regrets, apporter, s'il est possible, quelque consolation à une femme et à deux enfants auxquels M. Delacour ne laisse malheureusement aucune fortune!

Correspondance particulière.

Milan, 17 mars.

Beaucoup de bruits défavorables avaient circulé sur l'ouvrage du maestro Coccia, *Jeanne de Naples*, dont on attendait avec impatience la représentation. Cet opéra suivant les uns péchait surtout par le défaut d'imagination, suivant les autres par les longueurs et les réminiscences; et c'était, comme d'habitude, sur les préventions de l'orchestre de la Scala, ce foyer de prédictions sinistres en fait d'opéras nouveaux, que s'appuyaient les détracteurs de l'œuvre en question. Aussi la foule qui encombrait la salle l'était-elle fort mal disposée, et plutôt portée à la sévérité qu'à la bienveillance, ce qui s'explique du reste assez bien depuis que l'accès de notre scène lyrique a été ouvert aux tentatives de jeunes compositeurs inexpérimentés. Cette fois pourtant il s'agissait d'un talent éprouvé dans la personne de l'auteur de *Clotilde* et de *Catherine de Guise*, dont les spectateurs devaient avoir encore présent à l'esprit l'agréable souvenir. Bref, M. Coccia avait donc affaire à des juges dépourvus de l'impartialité convenable; et c'est à ces dispositions peu généreuses qu'il faut attribuer le peu de succès de la pièce à la première représentation qui a été suivie de deux autres épreuves beaucoup plus favorables.

Ce serait une erreur, sans doute, que de considérer *Jeanne de Naples* comme la production vigoureuse d'un génie musical arrivé à sa plénitude; mais il serait tout aussi déraisonnable de ne pas y reconnaître les preuves d'une science harmonique très développée. Le premier et le second actes finissent par deux de ces morceaux d'ensemble dont Mercadante a fait dans ses opéras un si heureux usage, et qui ne manquent jamais leur effet quand ils sont relevés par une brillante exécution. A la fin du troisième, mademoiselle Frezzolini a fait surtout applaudir des variations qu'elle chante avec un charme et une souplesse infinis, de sorte que le rideau vient tomber à trois reprises sur la partie brillante de cet opéra. Car c'est vainement qu'on chercherait au début et dans le cours des actes quelque mélodie neuve, une instrumentation savante, et cette unité caractéristique qui distingue les belles partitions. En somme, c'est de la musique médiocre, sauf la fortune des trois fineles.

Mademoiselle Frozzolini, qui s'est élevée si haut dans la *Lucrèce Borgia* de Donizetti, a été le soutien principal de l'opéra de Coccia. Moriani a contribué pour sa part au succès par l'éclat de sa belle voix, sauf l'affectation vicieuse de son organe. La partie du deuxième ténor est de peu d'importance. Quant à Marini la basse-taille, il ne jouissait pas de la plénitude de ses moyens. Teresa Brambilla a chanté avec sa perfection habituelle de très pauvres ariettes, et dépensé beaucoup de talent en pure perte.

Je ne sais si la muse dramatique du XIXe siècle a jamais produit par exemple un libretto plus déplorable, plus dénué d'effet que le pastiche imaginé par le poëte Rossi pour l'infortuné Coccia, et je doute pareillement qu'on ait jamais vu à la Scala d'aussi pauvres décors que ceux de cet opéra. Enfin, *Jeanne de Naples*, après trois représentations, a dû céder la place à l'opéra de *Lucrèce Borgia*, qui aura été décidément notre planche de salut durant tout le carnaval.

On nous promet pour le bénéfice de l'Institut musical un opéra nouveau dont le poëme et la musique sont d'un jeune compositeur dont on dit d'avance un grand bien, M. Thémistocle Solera. C'est le 22 mars que finit la saison du carnaval à la Scala; le 28 on inaugurera la saison du printemps par la reprise de *Marino Faliero*, et nous verrons

reparaître sur la scène un de nos plus célèbres virtuoses, Philippe Galli, qui revient d'Amérique.

Lonato, Moriani et mademoiselle Frezzolini sont engagés pour l'Opéra Italien de Vienne, où l'on montera aussi *Lucrèce Borgia* avec madame Ungher.

Nouvelles.

*** Mademoiselle Nau va profiter d'un congé pour se rendre à Londres. Les habitués de l'Opéra regretteront mademoiselle Nau dans ses rôles de *Drapier* et du *Lac des Fées*.

*** Les chanteurs italiens s'épuisent en accents de cygne vraiment prodigieux. Hier *le Pirata*; aujourd'hui, *Don Giovanni*; demain lundi, *la Cenerentola;* après-demain la clôture.

*** Il paraît que M. Lablache est sur les rangs pour la direction du Théâtre-Italien. Une combinaison nouvelle aurait pour résultat de donner à ce grand chanteur la direction des Bouffes; nous croyons que l'art musical n'aurait qu'à gagner si cet artiste consommé était ou avait été consulté sur l'avenir du Théâtre-Italien. On n'aurait pas pu s'adresser à un homme plus compétent

*** *Nouveautés de l'Opéra-Comique: Eva, Carline. la Fille du Régiment, le Domino noir, l'Ambassadrice.* A chaque semaine les mêmes spectacles devant les banquettes. Voilà où en est réduit notre théâtre royal de l'Opéra-Comique, avec 240,000 de subvention.

*** On sait que les Anglais, impatients d'avoir l'opéra italien, s'en sont arrangé un comme ils ont pu, en faisant arriver madame Persiani à l'avance, et l'entourant de sujets tels quels. Ricciardi, qu'on a vu à Paris au théâtre de la Renaissance, a été appelé à faire partie de cette troupe, et s'est déjà trouvé l'innamorato de madame Persiani dans les deux rôles d'Arturo de la *Lucia* et d'Elvino de *la Sonnambula*. Les Anglais l'applaudissent fort, dit-on, et trouvent que sa méthode rappelle celle de Rubini. C'est très croyable de la part des Anglais.

*** *La Fille du Cid* a obtenu vendredi un grand succès au théâtre de la Renaissance. Les deux principaux rôles ont été parfaitement remplis par Guyon et mademoiselle Guyon. Le nom de l'auteur, M. Casimir Delavigne, a été couvert d'applaudissements. Nous rendrons compte de cet ouvrage remarquable dans notre prochain numéro.

*** Les répétitions de l'opéra au bénéfice des Polonais indigents, au théâtre de la Renaissance, ont été interrompues par l'indisposition d'une des dames de la société; mais ces répétitions viennent d'être reprises, et il est certain que cette solennité musicale aura lieu dans les premiers jours d'avril.

*** Révial, ténor qu'on peut se rappeler avoir vu à l'Opéra-Comique, est revenu d'Italie, où il était allé chercher peut-être un supplément de voix. Depuis Duprez, les ténors s'imaginent que la voix pousse en ce pays. Puisse Révial avoir trouvé, avant tout, de bons exemples et s'en inspirer à l'avenir. Ses amis disent d'ailleurs qu'il a travaillé.

*** M. le ministre de la guerre a commandé à la maison Daublaine et Callinet un orgue destiné à la cathédrale d'Alger. Cet instrument, qui vient d'être construit, est un des plus remarquables que l'on connaisse dans ce genre.

*** Un grand concert sera donné par mademoiselle Honorine Lambert, cette excellente pianiste, le samedi 4 avril, à 8 heures du soir, dans les salons d'Erard. *Partie vocale :* Alexis Dupont, Inchindi, mesdames Pauline Garcia, Albertazzi, Labarre.—*Partie instrumentale :* Artot, Chevillard, Huerta, mademoiselle Honorine Lambert.

*** Au théâtre du Vaudeville, jendi 2 avril, il y aura un concours pour plusieurs places de violons, violoncelles, contre-basses et hautbois, et le samedi 4, concours pour des places de choristes, hommes et dames. — Se faire inscrire à l'avance au bureau de la location des loges, boulevart Bonne-Nouvelle.

*** Parmi les portraits qui abondent au salon, il en est un de M. Jules Vernet, qui excite l'intérêt des amis de l'art musical, c'est celui de Lafont, de l'Académie royale de musique, artiste d'avenir, enlevé si prématurément aux études de l'art et à ses nombreux amis.

*** *Salle Saint Honoré.* — M. Valentino justifie de plus en plus la vogue qui s'attache aux grands jours des concerts Saint-Honoré, par le soin qu'il apporte à la composition et à l'exécution de ses programmes. Celui qu'on annonce pour lundi offre un puissant attrait aux amateurs de bonne musique. On entendra les ouvertures du *Cheval de bronze*, d'Auber, du *Faust* de Spohr et de *Guillaume Tell*, de Rossini; un solo de violon par M. Delofire, et une fantaisie pour orgue expressif, exécutée par madame Marix. Cette brillante soirée sera terminée par la symphonie en *la* de Beethoven.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon, 19 mars.* — Grand Théâtre. — Les grands artistes qui se font entendre en passant dans les villes principales des départements, offrent aux artistes sédentaires de nos théâtres des exemples à imiter, des traditions qu'ils peuvent s'approprier à leur tour, de puissants moyens d'émulation et au public qui ne va pas à Paris l'occasion d'entendre les œuvres des écrivains et des compositeurs célèbres, rendues avec une fidélité plus voisine de la pensée qui les a produits. C'est le service qu'a pu nous rendre Levasseur en jouant Marcel et Bertram. Ce n'est pas qu'il nous ait satisfaits sur tous les points, ni que nous le considérions comme un artiste complet; mais il y a dans la puissance de sa voix, dans la chaleur de son jeu, dans l'excellence de sa méthode, des ressources que possèdent peu de chanteurs. *Les Huguenots*, avec cet artiste et Siran, ont encore attiré la foule. Siran, tout-à-fait remis de son indisposition, a dit d'une voix douce et fraîche: *Plus blanche que la blanche hermine*, et avec l'accent de la passion ce cri sublime : *Dieu veille sur nos jours!* Madame Cundell qui se recommande par des études sévères, et madame Jolly par le timbre si pur de sa voix, ont produit leur effet accoutumé; Saint-Denis a eu de beaux moments et se fera regretter d'un public qui remarque de jour en jour ses progrès. Le talent de Joanny Bruyat, plus mûr et plus formé, mérite mieux que cet éloge. Une foule extraordinaire s'était portée à la représentation de *Robert*, dans laquelle Levasseur paraissait pour la dernière fois. Siran a chanté son rôle avec une énergie et une action qui lui ont valu les applaudissements les plus mérités. Garbet, qui jouait accidentellement Raimbault, s'en est acquitté de la manière la plus franche et la plus naturelle; il a dit la ballade du premier acte et le duo du troisième à la satisfaction générale. C'est dans *Robert* que Levasseur nous a fait ses adieux, et trois jours après c'est encore dans *Robert* que mademoiselle Rieux se presentait à nous; pour une jolie femme il n'en coûte rien au public de reprendre le chemin du théâtre; la même foule qui avait applaudi Bertram revient applaudir Alice.

*** *Marseille.* — Nous nous bornons à constater aujourd'hui le succès d'enthousiasme que M. Levasseur vient d'obtenir dans le rôle de Marcel des *Huguenots*. Applaudi par la salle entière à la fin de ses couplets du premier acte, de son duo avec Valentine, et de la belle scene du cinquième acte, cet artiste est venu recevoir, à la chute du rideau, l'ovation décernée à son beau talent.

— M. Buoncompagni, jeune musicien italien, qui donnait les plus belles espérances, vient d'être enlevé à ses amis et à l'art qu'il cultivait avec succès, par une mort aussi prompte qu'imprévue. Cet artiste s'était fait à Marseille une réputation justifiée par la manière dont il avait touché tout récemment l'orgue de Saint-Victor.

*** *Bordeaux.* — *La Reine d'un jour*, de M. Adam, a été représentée ici et n'a pas déplu, sans réussir positivement. La musique est comme le libretto, honnête, convenable, mais uniforme et sans verve. C'est un recueil de bribes lyriques. Il y a cependant de l'esprit dans certains morceaux, quelquefois même de la grâce; mais il est visible que M. Adam a fait des économies. Le rôle principal de la pièce était confié au jeune talent de mademoiselle Leclerc, qui a de grandes dispositions pour la comédie; mais son chant laisse beaucoup à désirer : il est dur, saccadé, les transitions en sont difficiles. C'est un gosier plein d'âpérité. Que mademoiselle Leclerc y prenne garde; tout son talent de comédienne ne pourrait neutraliser ses défauts comme cantatrice. M. Audran s'est emparé d'un rôle écrit un peu haut pour sa voix : certaines transitions sont aussi chez lui un peu rudes. Cependant, c'est un acteur agréable, que nous aurons, je le crains bien, sujet de regretter l'année prochaine. Une cantatrice qui a passé plusieurs années en Amérique, madame Lémery a paru deux ou trois fois sur notre scène. Cette dame, dont la voix est un peu fatiguée, chante avec goût et méthode. Elle a été vivement applaudie dans le *Pré aux Clercs*. — L'affiche annonce *les Puritains*; mais M. Raguenot a déclaré qu'il ne trouvait

pas le rôle chanté par Rubini *assez bon* pour lui. On a donc été forcé de recourir à M. Audran. Par malheur, M. Audran devant partir le mois prochain, n'a pu se charger du rôle. On a donc ajourné *les Puritains* à l'année prochaine, pourvu cependant que le nouveau ténor trouve le rôle *assez bon* pour lui.

— On nous annonce comme très prochaine l'arrivée du célèbre violoniste Ole Bull, que Paris vient d'applaudir avec enthousiasme. Nous serons heureux de pouvoir joindre notre admiration à celle des Parisiens, et nous nous empresserons de faire connaître l'époque où l'artiste norwégien se fera entendre.

— M. Sudre et mademoiselle Victorine Hugot ont été encore appelés, dans la soirée du 19 mars, à donner une séance de la *langue musicale* à la Loge des Anglais. Un nombre considérable de phrases en plusieurs langues données par les assistants, ont été communiquées par M. Sudre à son élève dans le nouvel idiome, et toutes ont été interprétées spontanément par mademoiselle Hugot avec cette facilité, cette présence d'esprit qui distinguent si éminemment cette jeune personne.

— Un concert donné dernièrement ici par les chanteurs tyroliens avait réuni une société assez nombreuse. Leurs chants, empreints d'une originalité gracieuse et d'une douce mélodie, ont excité à plusieurs reprises d'unanimes applaudissements.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — C'est le 21 mars qu'a eu lieu ici la première représentation de *la Tarentule*, jouée par mademoiselle Fanny Elssler et par l'excellent et spirituel mime Barré. Après la représentation, les deux artistes français ont été rappelés et applaudis à diverses reprises.

*** *Bruxelles.* — On nous assure que le roi, dont le public a eu occasion d'apprécier la générosité à l'égard du Théâtre de la capitale, a voulu donner un nouveau témoignage d'intérêt à MM. les artistes réunis pour son exploitation jusqu'à la fin du mois d'avril prochain, en faisant verser dans leur caisse une somme de *dix mille francs*. Il paraît que l'année prochaine le roi ne payera plus aucun subside au théâtre, et qu'il se bornera à y acquitter le prix de sa loge et de celle des officiers de sa maison. Quand il fournissait à l'administration théâtrale un subside proprement dit, elle se prévalait de ce secours pour en réclamer d'autres. Au contraire, lorsque la liste civile sera complétement étrangère à la direction du théâtre, l'administration ne pourra lui demander que le prix de sa loge; la position du roi sera celle de tous les autres abonnés; seulement le montant de son abonnement sera beaucoup plus élevé. En proposant à la troupe de se constituer en société, MM. Albert Dommange, Renaud et Jansenne ont agi comme de vrais artistes. Ils ont montré un désintéressement dont le public leur saura gré. S'ils avaient été donner des représentations ou des concerts dans les autres villes, ils auraient gagné beaucoup plus d'argent qu'ils n'en retireront de la continuation des représentations jusqu'au 21 avril. Mais leur départ eût désorganisé la troupe et le répertoire, et jeté dans les plus grands embarras ce qu'on nomme le *petit personnel* du théâtre. Aussi sont-ils restés à leur poste, sacrifiant leurs intérêts particuliers à ceux de la généralité. Une telle conduite les honore.

— Nous apprenons que la société de la Grande-Harmonie de cette ville s'occupe de la récomposition de son orchestre d'harmonie sur des bases plus larges encore que celles qui lui ont déjà valu la réputation dont elle jouit dans le monde musical, et qu'exige d'ailleurs l'extension que cette institution doit prendre par suite de l'acquisition d'un vaste hôtel dans l'intérieur de la capitale.

— Mademoiselle Meerti a donné un concert où elle a produit beaucoup d'effet. Elle est douée d'une de ces voix privilégiées dont la simple émission a la faculté d'émouvoir. Il lui suffirait, en quelque sorte, de laisser tomber au hasard les sons de cette voix, véritables joyaux, pour que l'auditeur s'avouât satisfait. Elle y met cependant quelque façon de plus. De toute manière, mademoiselle Meerti est heureusement née pour le chant. A ses cordes de soprano pures et vibrantes, elle joint un vrai sentiment d'artiste. Il n'y a que deux ans, dit-on, qu'elle reçoit les conseils d'un maître. Si cela est, nous la félicitons du parti qu'elle a tiré d'un temps d'études aussi limité. Pour dire toute notre pensée, nous aurions voulu qu'elle se fût livrée encore à de sérieux travaux avant de rechercher des succès en public. Elle possède les qualités qui ne s'acquièrent pas; il ne lui manque que celles qu'on obtient d'un travail opiniâtre et bien dirigé. Sa part est assez belle.

*** *Liége.* — *La Fiancée du Brigand*, de F. Ries, n'a obtenu qu'un succès douteux.

*** *Dresde.* — Les chambres ont voté pour la construction d'une nouvelle salle de théâtre une somme de 260,000 thaler (environ un million). Un petit état comme la Saxe consacre donc une pareille somme aux arts, tandis qu'en France on retire aux théâtres lyriques leurs subventions, et qu'on abandonne la construction du théâtre de l'Opéra-Comique à des entrepreneurs.

*** *Brunswick.* — On a représenté ici avec succès un opéra de M. Mejo, intitulé : *Fridolin*.

*** *Weimar.* — M. Chelard, auteur de *Macbeth*, qui a été représenté à Paris à l'Opéra, vient d'être nommé maître de chapelle du duc de Weimar.

*** *Berlin.* — Le *Judas Machabée* de Haendel a été exécuté par l'Académie de chant. Les chœurs ont été dits admirablement et les solos chantés par MM. Mantius, Bouillon et mesdames Löwe et Caspari. Inutile de dire que cet admirable ouvrage a obtenu un succès d'enthousiasme. Une nouvelle symphonie de M. A. Hesse (la cinquième) a été entendue dans les soirées de Moser. Elle a le grand défaut d'être trop longue et un peu diffuse, ce qui empêche les véritables beautés qui s'y trouvent de ressortir et de produire tout leur effet. On y a remarqué aussi beaucoup de réminiscences. *Agnès de Hohenstauffen*, de Spontini, a été reprise au Grand-Théâtre, mais n'a obtenu qu'un succès très contesté. Mademoiselle Clara Wiek a donné un concert qui avait attiré la foule la plus fashionable. Fleurs, couronnes et applaudissements ne lui ont pas manqué.

*** *Riga.* — Le célèbre pianiste et compositeur Henselt, a donné deux concerts. Il a fait entendre le septuor de Hummel, plusieurs de ses études et de celles de Chopin, et une fantaisie sur *Robert-le-Diable*. Son succès a été pyramidal.

*** En Hongrie l'opéra obtient les succès les plus brillants. Six théâtres existent à Pesth et Ofen; on a construit à Taufkirchen une salle qui contient 1500 personnes; à Temeswar, une seconde salle dans laquelle on ne jouera que l'opéra et le ballet; à Miscoley, petite ville près de Tokay, l'aile droite de l'Hôtel-de-Ville a été transformée en salle de théâtre en attendant que la ville ait voté les fonds nécessaires pour le construction d'un théâtre; Agram même, petite ville en Croatie, possède maintenant une belle salle dans laquelle on représente en langue slavone des opéras et des drames.

*** *Saint-Pétersbourg.* — Correspondance particulière. — Notre censure vient de prouver qu'elle est plus sévère encore que celle de Vienne. Elle n'a pas voulu permettre la représentation des *Huguenots*, même avec la traduction employée sur le théâtre de la capitale de l'Autriche. Enfin, pour satisfaire à tant de demandes réitérées, la direction s'est décidée à donner *toute la partition des Huguenots* comme *concert*, et cet ouvrage formidable a résisté à cette nouvelle épreuve. Le succès a été complet. M. Breiting a admirablement chanté la partie de Raoul, et on a été obligé de promettre la répétition de ce *concert* pour le carême.

*** Mademoiselle Taglioni se dispose à quitter Saint-Pétersbourg avec son père.

Le Directeur, A. SPECHT.

CONCERTS ANNONCÉS.

Mademoiselle Victorine Ganny, le 29 mars. Salons de M. Pape.
M. Coste, 29 mars. Salons de M. Hertz.
M. Eberwein, 29 mars. Hôtel de Gèvres, 6, rue Monsigny.
M. Alard, 29 mars. Au Conservatoire.
M. Szczepanowski, 30 mars. Salons de M. Hertz.
M. Dimitrieff, 31 mars. Salons de M. Hertz.
Mademoiselle Pean de La Roche-Jagu, le 31 mars, à huit heures. Salle de M. Bernhardt.
MM. Franco Mendès, séance de quatuors, le 1er avril, Salons Bernhardt, 17, rue de Buffault.
Mademoiselle Rosina Alessi, le 4 avril. Salons Bernhardt, 17, rue de Buffault.
Mademoiselle Honorine Lambert, le 4 avril. Salons Erard.
M. Schimon, 6 avril. Salons de M. Hertz.
M. Osborne, 6 avril. Salle Pleyel.
M. Haumann, 7 avril. Salons de M. Hertz.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. REVUE ET N° 27.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 2 avril 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Du drame lyrique considéré sous le rapport vocal; par G. BÉNÉDIT. — Chronique dramatique; par CHARLES MERRUAU. — *Les Huguenots* à Marseille; par MÉRY. — Revue critique; par MAURICE BOURGES. — Nouvelles. — Annonces.

DU DRAME LYRIQUE

CONSIDÉRÉ SOUS LE RAPPORT VOCAL.

La représentation au bénéfice de mademoiselle Falcon a donné lieu à d'étranges commentaires.

Au nombre des personnes qui ont voulu expliquer à leur manière l'accident fâcheux arrivé à notre jeune et belle cantatrice, il est une certaine classe de musiciens fort absolue dans ses arrêts, mais qui, ne possédant pas à un degré bien supérieur le goût de l'étude et de l'observation, n'atteint jamais la vérité dans les questions sérieuses.

Or, cette classe de musiciens dont nous parlons en ce moment a décrété quelque part dans sa haute sagesse que mademoiselle Falcon devait s'en prendre uniquement à Meyerbeer et Halevy de sa récente catastrophe, sous prétexte que ces deux compositeurs avaient le privilége exclusif de fatiguer les voix.

Ceci est une erreur qu'il faut détruire.

Non, Meyerbeer et Halevy n'ont jamais eu le privilége exclusif de fatiguer les voix. Il existait avant ces messieurs un répertoire beaucoup plus fort et beaucoup plus difficile que le leur, celui des Legros, des Lainé, des Branchu et des Saint-Huberti, répertoire abandonné depuis long-temps par nos chanteurs dramatiques. *Œdipe*, *Didon* et *la Vestale*, écrits à des époques antérieures par trois Italiens d'une autorité bien connue, ne sont pas des ouvrages d'un abord très facile, *la Vestale* surtout, dont le deuxième acte a dévoré à lui seul plus de chanteuses que *Robert*, *les Huguenots* et *la Juive*. Les partitions de Gluck, qui peuvent être rangées aussi dans la même catégorie, ne trouveraient peut-être pas aujourd'hui un seul artiste capable de les rendre dans leur véritable sens. N'avons-nous pas vu naguère les meilleurs parmi nos ténors de province succomber sous le poids de la scène d'Orphée, alors qu'ils chantaient avec une grande énergie les rôles immenses de *Robert*, de *Raoul* et d'*Éléazar*.

L'école italienne, que l'on nous présente sans cesse comme ayant seule la propriété exclusive de conserver les voix, n'est pas, sous ce rapport, exempte de reproches. Excepté Rossini, le chanteur par excellence, il est bien peu de compositeurs italiens qui, depuis, aient compris et ménagé les voix. Et encore, ne faudrait-il pas confondre en pareil cas le fond et la forme, le mot et l'idée, la broderie et le tissu; car si l'auteur du *Barbier* a si bien réussi dans sa réforme vocale, c'est qu'évidemment il a introduit dans ses œuvres beaucoup plus de vocalisation que de chant, et la vocalisation, comme on sait, n'est que la partie accessoire, le mécanisme de l'art.

A l'appui de cette vérité qu'on nous permette un exemple : l'entrée d'Assur dans *Sémiramis*.

Cette entrée triomphante du conquérant babylonien qui

devrait tout d'abord poser le personnage par quelque mélodie fortement caractérisée, se compose d'une foule de triolets, de deux longs points d'orgue, et d'une enfilade de seize gammes diatoniques dans le ton de *fa* majeur. Or, tout cet attirail brillant peut mettre en relief l'agilité d'un larynx souple et facile, et nous avouerons qu'un artiste doué de cette faculté précieuse ne doit pas avoir grand'peine avec cette musique à se faire une réputation d'habile mécanicien; mais s'il ne réunit pas à cette souplesse, à cette agilité, l'esprit, le sentiment et l'expression de la phrase, à coup sûr il ne sera jamais qu'un chanteur incomplet. L'entrée d'Assur telle qu'elle existe dans la partition italienne, n'est autre qu'une leçon de vocalisation puisée dans quelque bonne méthode. L'idée dominante échappe sous la formule, ou plutôt il n'y a pas d'idée par l'absence complète du chant, d'où il résulte que cette musique, dont la couleur et l'individualité devraient se faire sentir à chaque phrase, peut s'appliquer indistinctement à tout autre sujet; au *Turc en Italie*, par exemple, ou à *l'Italienne à Alger*. Dans ce dernier ouvrage, l'entrée de Mustapha offre bien peu de différence avec celle du farouche Assur.

Une fois cette distinction admise entre le fond et la formule, qui n'est ni la forme ni le style, moyens par lesquels un compositeur s'individualise dans son œuvre; une fois, disons-nous, cette distinction admise entre le fond et la formule, c'est-à-dire entre la vocalisation et le chant, il est incontestable que Mozart, Haydn, Cherubini, Sacchini, Spontini, Gluck, Méhul, Grétry, Dalayrac etc., etc., sont de grands maîtres dans l'art du chant, et que les airs de *Don Juan*, des *Mystères d'Isis*, de la *Création*, des *Abencerrages*, d'*Œdipe*, de *Fernand-Cortès*, de *Milton*, d'*Iphigénie*, de *Stratonice*, et les magnifiques romances de *Richard-Cœur-de-Lion*, de *Renaud d'Ast* et de *Gulnare*, sont autant de chefs-d'œuvre que tous les compositeurs italiens modernes réunis ensemble seraient impuissants à faire oublier. Rossini lui-même, ce génie heureux et fécond, n'a été vraiment sublime que lorsqu'il s'est rapproché sans restriction de cette vérité dramatique sans laquelle un ouvrage ne peut marquer dans l'avenir; ainsi le douze-huit du trio de *Guillaume Tell* et l'air d'Arnold, *Asile héréditaire*, en disent plus en faveur de nos idées qu'une foule de théories développées jusqu'ici dans les feuilletons. Les imitateurs de Rossini contre lesquels nous nous élevons si souvent, devraient bien prendre pour modèles ces deux morceaux admirables, car non seulement leurs œuvres ne présentent aucune des qualités du maître en ce qui touche l'idée, mais encore sont-elles fort loin d'offrir les mêmes ressources et la même facilité d'exécution.

Et là-dessus s'il faut en croire les cantatrices intelligentes, entre autres madame Grisi, les opéras de Donizetti et de Bellini, laissent beaucoup à désirer sous le rapport du *doigté de la voix*, qu'on nous passe l'expression. La *Straniera* et *Norma* surtout présentent dans ce sens des difficultés inabordables. L'air de *casta diva* en est hérissé. Quoi de plus pénible en effet, que cette mesure syncopée, dans le douze-huit, sur des *la* naturels aigus, à laquelle viennent s'enchaîner encore un membre de phrase formé de deux mesures, sans que la chanteuse puisse trouver dans cette longue période un repos logique, un endroit motivé pour la respiration? La difficulté de ce passage est telle, que pour la vaincre, madame Grisi elle-même est obligée de hâter le mouvement andante des syncopes au point d'en faire un allegro. Quant à la deuxième partie de l'air, elle a toujours été reconnue comme le saut du tremplin le plus inimaginable, indépendamment du contre-sens ridicule qu'il offre avec le caractère sacré de la prêtresse d'Irminsul.

Il nous reste maintenant à examiner une question très importante, dont la critique ne s'occupe guère d'habitude, celle de la décadence des voix.

Pour peu que l'on ait étudié l'art des sons, il faut avouer que la cause de cette décadence ne prend nullement sa source dans la note matérielle, mais dans les sentiments et les passions exprimés par la phrase musicale. *L'épée use le fourreau*, a dit Jean-Jacques. S'il n'en était ainsi, la profession de chanteur deviendrait intolérable, et tel en ce moment qui jouit du repos après de longs services, serait mort avant l'âge, poitrinaire au vingtième degré. Heureusement cela est impossible. Les chanteurs, au contraire, sont exposés moins que personne à ces sortes d'inconvénients, car il en est du larynx comme des autres parties de la charpente humaine, dont le développement s'opère et se fortifie par l'exercice et le travail de chaque jour. — Mettez-vous au piano, vocalisez six heures consécutives sur des paroles insignifiantes; chantez du matin au soir dans toute la plénitude de votre organe : *le Fils des dieux!* et *Bonne épée et bon courage! Des chevaliers de ma patrie! Suivez-moi!* et vous ne ressentirez après tout qu'une lassitude physique sans dangers pour vos poumons, et après laquelle il vous sera facile de recommencer le lendemain avec plus de vigueur. Mais qu'il vous arrive par contre de chanter sérieusement un morceau passionné, de jeter avec toute votre âme une de ces phrases brûlantes et concentrées de nos grands ouvrages; de dire à demi-voix : *Je t'aime!* avec cet accent chaleureux et profond qui part du cœur et bouleverse tout un auditoire, et vous dépenserez alors plus d'énergie, et votre voix éprouvera plus de dommages en quelques instants, que la veille dans tous les morceaux dont nous venons de parler.

Au reste, l'exemple des meilleurs chanteurs italiens est là pour venir en aide à cette vérité qui n'a rien du paradoxe. N'a-t-on pas vu à toutes les époques les artistes italiens dont le chant dramatique excitait l'enthousiasme, renoncer au théâtre de bonne heure? N'est-ce pas en chantant le répertoire italien que madame Fodor avait perdu sa voix? Celle de madame Malibran n'avait-elle pas subi de graves altérations dans les dernières années de son règne? Comment se fait-il que madame Pisaroni, dont la puissance vocale en 1827 aurait pu rivaliser celle de Lablache, ne soit plus depuis 1830 qu'un nom célèbre dans l'histoire de l'art? Rubini lui-même, quoique jeune encore, a manifesté plusieurs fois le désir de prendre sa retraite. Si mademoiselle Falcon ne chante plus à vingt-cinq ans, ce n'est peut-être pas à Meyerbeer ou à Halevy qu'il faut en attribuer la cause; dans sa brillante carrière de vingt années, Adolphe Nourrit n'avait jamais fait changer un spectacle, et le jour où pour la dernière fois il parut sur le théâtre de l'Académie royale, au dire de tous, sa voix n'avait rien perdu de son charme et de son admirable pureté. Il est inutile de dire comment cette voix s'est détériorée dans la suite; l'histoire de Nourrit est malheureusement trop connue pour qu'il nous soit nécessaire de la rappeler en ce moment. Ce n'est pas le *Suivez-moi* de *Guillaume Tell*, l'*Anathème* de *la Juive*, ou le septuor des *Huguenots*, qui briseront la voix de Duprez, si cette voix doit être brisée; mais bien plutôt : *Asile héréditaire*, *Rachel quand du Seigneur*, et le duo avec Valentine; et cela non pas à cause de tel ou tel passage plus ou moins bien disposé dans le *grave*, dans l'*aigu* ou dans le *medium*, mais parce que, dans ces trois morceaux, le sentiment et la passion touchent à leur apogée. La première scène de *Donna Anna*, rendue comme elle doit l'être, est plus écrasante à elle seule que tous les chants de *Donna Elvire*, de *Leporello* et de *Don Juan* réunis. Il serait moins pénible de chanter en entier certains grands airs de Donizetti que de dire *la Folle* de Grisar et *la Négresse* de La-

barre dans toutes les conditions dramatiques et vocales de ces deux belles mélodies.

Si quelques ouvrages italiens, ceux de Bellini par exemple, fatiguent considérablement la voix, c'est qu'il existe dans ces ouvrages une certaine expression larmoyante appliquée à tout propos; dès lors il advient que cette plainte continuelle, que cette mélancolie sentimentale répandue d'un bout à l'autre dans l'opéra agit directement sur l'organisation nerveuse de certains artistes doués d'une extrême sensibilité, sans que néanmoins la vérité dramatique des caractères et des situations soit rigoureusement observée. Pour ce qui est du travail matériel, on peut ajouter que cette musique a le tort d'excéder parfois les limites du diapason ordinaire. Excepté mesdames Pasta et Grisi, qui ont chanté *Norma* dans le texte, il est bien peu de cantatrices dont la voix ait pu suffire aux exigences de Bellini. Il y a deux ans, nous avons entendu à Marseille une prima donna fort en réputation en Italie, qui, après avoir bouleversé de fond en comble la partition de *Norma*, transposait même jusqu'au trio du deuxième acte; et pourtant, malgré ce luxe de précautions inusitées, on sentait que cette chanteuse en sortant du théâtre à la fin du quatrième acte, devait tomber sur l'arène, haletante et morfondue, comme le cheval de Mazeppa.

Si, d'un autre côté, la musique italienne de certains facteurs possède mieux que tout autre le privilége de ménager les voix, surtout quand elle trouve de dignes interprètes; c'est qu'en général cette musique se compose de mélodies inertes, sans style, sans couleur et sans caractère, véritables lieux communs qui, en littérature, répondent à des phrases creuses et vides de sens. Que s'ensuit-il de là? qu'il faille renoncer à ce qui est véritablement beau pour un plaisir éphémère qui se résume après tout dans la valeur matérielle de quelques sons? Non sans doute. Ce n'est ni l'*ut* de Duprez ni le *contre-sol* de Rubini qui pourront donner à l'art musical une impulsion quelconque; bien au contraire. En général, les ouvrages écrits pour Rubini ne peuvent être chantés que par lui, et c'est là un tort, à moins d'avoir recours à la transposition, la pire des pires choses. L'étude et l'observation de la vérité dramatique dans les voix et dans l'orchestre, voilà tout le progrès.

Et puis, il est des gens qui s'imaginent avec la meilleure foi du monde que les voix sont impérissables et ne doivent jamais finir. Hélas! il en est des voix comme du reste: tout s'use dans ce monde; c'est là, quoi qu'on en dise, une de ces lois immuables de la nature auxquelles rien ne peut nous soustraire, et qu'il faut subir avec résignation. Dix ans, quinze ans au plus suffisent d'ordinaire pour altérer la voix la mieux constituée. Voyez mesdames Fodor, Malibran, Picareni, Pasta, Blasis, Moris, Lalande, etc., etc.; Chollet, chanteur aimable et dont le genre n'a rien de dramatique assurément, n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même. Si Martin chantait encore à soixante-quinze ans, c'est que Martin était un phénomène, et les phénomènes ne se classent point.

G. Benedit.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Par ce temps de faciles mais stériles improvisations, on ne saurait trop louer, trop encourager le système de travail persévérant qui a présidé à la composition de *la Fille du Cid*. M. Casimir Delavigne, l'auteur de la pièce nouvelle, sait toute la valeur qu'ajoute à l'inspiration le laborieux effort de l'étude; il ne dédaigne pas d'exercer un contrôle sévère sur lui-même, d'appeler la méditation au secours de son talent. Aussi est-il habitué à obtenir et à mériter d'honorables succès. Quelques uns de nos écrivains au contraire, pressés de produire, entraînés par le mouvement rapide de l'époque qui ne permet guère, il faut l'avouer, ni au poëte de longs loisirs pour créer, ni au public des moments assez libres de préoccupations politiques pour se pénétrer d'une œuvre vraiment grande et voulant être approfondie, suivent la première impulsion de leur esprit sans trop la discuter, et se contentent trop souvent d'une ordonnance au moins médiocre dans l'ensemble et d'un à peu près indécis et sans vigueur dans le détail. Bien peu savent se défendre de ces fâcheuses tendances et donner à leurs travaux quelques chances de durée. M. Casimir Delavigne est un heureux exemple de ce que peut le talent fécondé par le travail. Il ne brille par aucune des grandes qualités qui ont conquis l'immortalité aux maîtres de la scène; il n'a ni l'ampleur et la fierté cornélienne, ni le pathétique et la majesté de Racine, ni l'universalité de Shakspeare, ce roi de la littérature moderne qui réunit à la fois la profondeur philosophique de Pascal, la force comique de Molière, la passion et la terreur de la plus haute tragédie, les plus sublimes fantaisies de la poésie lyrique; et cependant M. Delavigne est un des noms les plus populaires de l'époque, une des réputations consacrées par le plus grand nombre de succès. Son esprit sympathique ne s'est pas borné à un genre exclusif; par une sorte d'éclectisme ingénieux, il a suppléé à la puissance de création qui lui manquait, en s'inspirant tour à tour de Molière, de Racine, de Shakspeare et de Corneille. On peut dire que les divers ouvrages de M. Casimir Delavigne sont un reflet affaibli, mais encore brillant, du génie de ces deux grands poëtes. *L'École des Vieillards*, *les Enfants d'Édouard*, et tant d'autres productions dramatiques du même auteur, nous en fourniraient au besoin la preuve, que viendrait encore corroborer *la Fille du Cid*, ce souvenir éloigné du père de notre théâtre.

Le Cid s'est fait vieux, et c'est à peine si, nous qui l'avons vu dans sa jeunesse, lorsqu'il était si passionné et si fier, et que l'âme du grand Corneille vivait en lui, c'est à peine si nous l'avons pu reconnaître. Il n'a plus à la bouche ces paroles héroïques qui nous faisaient tous tressaillir; il ne retrouverait plus les énergiques accents de sa provocation au comte de Gormas. Il ne saurait plus ni aimer, ni vaincre comme autrefois. L'âge a affaibli l'amant de Chimène, le vainqueur des Maures. Maintenant, son langage est sans force comme lui, et se ranime bien rarement à quelques éclairs de l'ancienne chaleur. Jamais, en parlant ainsi, le Cid n'eût conquis le cœur de la fille du comte. Le héros de Corneille a disparu pour faire place au héros de M. Delavigne. C'est maintenant un bon vieillard, moins propre à l'amour et au combat qu'au repos, se souvenant volontiers du temps passé, et contant au besoin quelque vieille histoire. Écoutez plutôt ce qu'il dit à sa fille Elvire et à son filleul Rodrigue Phanès: — Il y a environ dix ans, il reçut du roi l'ordre d'entrer en campagne; mais il manquait de ce qui alors, comme aujourd'hui, était le nerf de la guerre. Chimène comprenant à merveille que l'argent peut être en bien des cas un auxiliaire utile de la valeur, lui offrit ses bijoux pour les donner en nantissement à un juif. Mais Elvire, qui n'était alors qu'un enfant, séduite par l'éclat des pierreries, les prit dans ses petites mains et refusa obstinément de les céder. Il ne fut pas difficile au vieux guerrier d'avoir raison de la résistance de sa fille; mais celle-ci témoigna une telle douleur de ce qu'on lui avait ravi les joyaux, que son père les lui rendit, ne pouvant tenir contre des larmes si impérieuses. Le Cid songea donc à un autre moyen de se procurer la somme qui lui était nécessaire; il fit venir un juif, lui donna à peser un coffre rempli de sable, et sans lui permettre de voir ce qu'il contenait, lui demanda

de lui prêter je ne sais combien de pièces d'or sur ce gage, en lui faisant promettre de ne jamais chercher à l'ouvrir. Le juif, soit qu'il craignît la violence du Cid, soit qu'il eût confiance en sa parole, lui prêta la somme désirée. Ce léger subterfuge ne pouvait charger la conscience d'un homme qui avait occis un nombre illimité de Maures, gagné ainsi d'innombrables indulgences, et acheté le droit de n'être pas trop scrupuleux dans l'occasion. Mais ce qui embarrasse cruellement le Cid, c'est qu'on vient de lui rapporter le coffre, et qu'il n'a pas le premier maravedis pour payer son emprunt. Il aime mieux faire face à l'ennemi qu'à un créancier, et trouverait plus facile de tuer vingt Grenadins que de s'acquitter envers un seul juif. Mais Elvire réparera le mal dont elle a été la cause innocente, et sacrifiera ses bijoux pour faire honneur à l'engagement de son père. Le récit que M. Delavigne met dans la bouche du Cid est plein d'une charmante bonhomie.

Cependant les Maures pressent tous les jours davantage la place de Valence, que défend contre leurs attaques l'héroïque vieillesse du Cid. Les assiégés attendent un renfort que doivent leur amener Pharès et son fils Fernand, fiancé d'Elvire. Mais Phanès arrive seul, Fernand ayant été tué dans le combat qu'il leur a fallu livrer pour s'ouvrir passage à travers les lignes de l'armée ennemie. Cette mort vient assez à propos, car Elvire aime le frère de Fernand, Rodrigue, qui en sa qualité de cadet de famille a été voué au cloître; mais Rodrigue, sollicité à la fois par sa tendresse pour Elvire, par son désir de venger Fernand, et par les doutes qu'on émet sur son courage, renonce à l'obscure sécurité de la vie monacale, et affronte les glorieux dangers de la vie de soldat. Elvire, en qui respirent tous les instincts belliqueux du Cid, encourage son amant au combat, à la vaillance. Comment le néophyte guerrier n'éclipserait-il pas les hauts faits des plus nobles chevaliers, lorsqu'il sait quel doit être le prix de ses exploits? Cependant dans une sortie il se trouble à la vue du sang que fait couler son épée, et il tourne bride, ne pouvant se résigner à concourir pour sa part de cruauté à cet immense homicide qui s'accomplit dans la plaine par tant de bras. Nous pourrions contester à M. Delavigne le sentiment de pitié qu'il donne pour cause à la fuite de son héros; nous ne pensons pas que ce sentiment soit dans la nature; nous ne pensons pas qu'au milieu de cette ivresse terrible de la mêlée, lorsqu'on sait que chaque coup que l'on porte, en abattant un ennemi, sauve un ami, un frère, éloigne le carnage des murs où sont renfermées vos mères, vos sœurs, vos femmes; nous ne pensons pas que lorsqu'on est placé dans cette funeste nécessité de tuer ou d'être tué, on hésite un seul instant, et qu'on prenne la fuite devant le danger qu'on fait courir à l'ennemi; nous devons dire cependant que cette singulière tendresse de Rodrigue pour la vie des Maures a fourni à M. Delavigne de très beaux vers, grâce auxquels la situation a été sauvée. Comme on l'imagine bien, Rodrigue ne persévère pas dans son bienveillant système. Pour réparer sa faute, il provoque en duel le meurtrier de son frère, Ben-Saïd, le plus redouté des chefs ennemis, et le fait prisonnier. L'éclat inespéré de cette victoire fait oublier la tache dont le jeune homme avait sali son blason, et lui rend, avec l'estime de ses compagnons d'armes, l'amour d'Elvire. Le Cid dont les forces se sont épuisées dans le dernier combat, meurt en unissant Rodrigue à sa fille.

Dans cette analyse rapide et incomplète de la pièce de M. Casimir Delavigne, nous n'avons pu faire ressortir l'ingénieuse finesse des détails et le bonheur presque constant du dialogue. Tout l'intérêt roule, comme on voit, sur la question de savoir si Rodrigue saura être brave et se rendra digne de l'amour d'Elvire. Il faut reconnaître que c'est là un pivot insuffisant à l'action du drame et que les hésitations du courage du héros, et par contre-coup de la tendresse d'Elvire, ne sont pas un spectacle bien propre à impressionner fortement le public. L'action, d'ailleurs, est faible et mal nouée. Les inextricables enchevêtrements des drames des boulevards nous ont fait prendre en médiocre estime le système qui consiste à accumuler événements sur événements, et à déguiser la pauvreté du fonds sous le luxe des incidents. Cependant il ne faudrait pas, pour échapper à la brutalité d'une pareille poétique, tomber dans l'exagération opposée. Nous appelons de tous nos vœux l'inauguration d'un système qui développe sur la scène les passions, les idées, les caractères plus que les aventures des héros du poëme, qui arrache l'art au déplorable matérialisme dans lequel on l'a précipité, en un mot qui s'occupe plus des causes que des conséquences, de ce qui crée les événements que des événements eux-mêmes. C'est ce qu'ont si bien fait pour le roman, Richardson, Rousseau; pour la poésie, lord Byron. Mais comme les héros d'une fable ne parlent pas et n'agissent pas dans le vide, on ne peut supprimer l'action; que serait, en effet, un sentiment, une idée qui ne se traduirait pas en fait? M. Delavigne a méconnu cette loi, et a fait pour ainsi dire une messénienne sur l'Espagne dont les diverses parties sont récitées par divers interlocuteurs. Cependant le succès a été grand; il est dû surtout à quelques vers bien frappés, et qui sont comme un écho fidèle du haut langage du *Cid*. Le sublime héroïsme de Corneille a souvent inspiré avec bonheur la verve de M. Delavigne. C'est à la fois un bien et un mal pour la pièce que les ombres du vieux Cid, du Cid véritable, de Chimène, des autres personnages de la fable de Corneille planant sur toute cette action : le souvenir écrase la réalité. Rarement, dit-on, les enfants des hommes illustres continuent la renommée paternelle : ainsi Elvire, bien qu'elle ait du sang cornélien dans les veines, n'est ni belle, ni touchante, ni passionnée comme sa mère Chimène; Rodrigue ne rappelle en rien ce Rodrigue qui disait au comte de Gormas: *A moi, comte, deux mots*, etc.; enfin, la pièce nouvelle est loin de valoir la pièce de Corneille dont elle est née. Mais si elle ne continue pas la gloire du père de notre tragédie, prétention que n'a pas eue l'auteur, du moins elle continuera dignement la renommée de M. Delavigne.

C. M.

LES HUGUENOTS A MARSEILLE.

On nous communique une lettre de M. Méry, que nous donnons avec plaisir à nos lecteurs; ils y reconnaîtront l'esprit et la verve de l'auteur de *Napoléon en Egypte*.

« Nous avons ici Levasseur, mon cher Bénédit, et vous » manquez à Carle et à mon frère pour parler dans le *Sé-* » *maphore* des grands ouvrages que le grand artiste joue en » ce moment. Samedi, moi, qui ne vais jamais au théâtre, » en Parisien difficile et blasé que je suis, j'ai voulu voir » *les Huguenots*. Ma foi, je vous assure que je ne les ai » pas vus mieux représentées à l'Opéra dans ces derniers » temps. Il m'a fallu remonter aux beaux jours de mademoi- » selle Falcon pour retrouver le plaisir que j'ai ressenti » au merveilleux duo du troisième acte. Vous savez que je » ferais des lieues pour entendre cette sourde et sublime » plainte de l'âme. Et *l'Ingrat*, la plus incroyable inspira- » tion qu'un alchimiste d'orchestre ait jamais tirée du néant, » eh bien! je vous assure que madame Minoret m'a causé » dans ce passage la même surprise qui me bouleversa lors- » que je l'entendis pour la première fois à Paris, au N° 42 » de la stalle que Meyerbeer m'avait donnée le soir de la » révélation de ses *Huguenots*. Le duo du quatrième acte

» a été superbement rendu, toujours madame Minoret ai-
» dant; et le céleste trio final. Levasseur entraînant les
» deux autres parties, a fait tomber la toile dans un oura-
» gan méridional d'enthousiasme. En sortant, j'ai dit au
» cocher de mon cabriolet : Cité-Bergère, 9; je me croyais
» rue Lepelletier.

» L... nous est arrivé; il m'a apporté un volume colossal à
» six étages, *Babel*. J'ai lu ce livre pyramidal, et je me suis
» bien amusé. Il y a tout un roman de Desnoyers qui est
» une grande comédie de profonde observation en quarante
» actes. Il y a aussi un autre roman du plus haut intérêt
» et fort bien écrit d'Altaroche; de plus, une histoire écrite
» comme devraient être écrites tous les histoires, et comme
» Dumas à peu près seul sait les écrire : il y a d'autres articles
» parfaitement traités. Je me suis trouvé heureux d'être en
» si bonne compagnie, moi avec mes vers. Remerciez pour
» moi notre ami D... de m'avoir envoyé *Babel*. »

MÉRY.

Revue critique.

SIX RÊVERIES *pour piano*, par M. Henri Panofka; — CAPRICCIO *pour violon*, par M. Henri Panofka. — SOIRÉES DE LONDRES, *duos concertants pour piano et violon* : n° 1, par MM. Bénédict et David; — n° 2, par MM. Bénédict et Blagrove; — n° 3, par MM. Bénédict et Panofka.

Le nom de M. Henri Panofka n'est point nouveau dans le monde musical. Son individualité artistique, déjà bien appréciée du public, emprunte une valeur toute spéciale à ce fameux nombre ternaire, si vénéré de tout temps dans l'ordre caractéristique et religieux, et pour le moins aussi estimable dans l'empire un peu plus profane des arts. On sait en effet que M. Panofka jouit du triple avantage de manier avec une égale facilité l'archet du virtuose, le scalpel de la critique et la plume du compositeur. C'est à ce dernier titre que nous le citons aujourd'hui à notre modeste tribunal d'Aristarque; non qu'il y ait lieu, dans cette circonstance, d'infliger le blâme ou le reproche, mais parce qu'il convient à la critique de se modeler sur ces académies essentiellement morales et philanthropes, qui font de la publicité une récompense pour le bien, tout comme la justice exécutive y cherche la sanction pénale du mal. *L'exposition* (et nous ne restreignons pas plus ce mot au pilori de la place du Palais qu'à celui du Louvre) peut ennoblir aussi bien que flétrir. Elle consume ou ranime; elle communique la mort ou la vie. La critique, qui la représente en matière de musique, ne doit donc pas se borner au triste ministère d'accusateur public, et trop souvent de tortionnaire ou de bourreau. Véritable sentinelle avancée de l'opinion, il lui appartient de donner l'éveil, et de signaler ce qui mérite l'estime et les regards. En un mot, si d'une main elle imprime la flétrissure du soufflet, de l'autre il lui sied d'élever et de couronner.

Heureusement nous n'avons ici qu'à tresser des couronnes, non pas précisément de lys ou de lauriers, comme nous pourrions le faire pour les rois et les conquérants de la musique, mais de fraîches marguerites et de violettes, digne prix proportionné au style modeste et tempéré des compositions que nous avons sous les yeux, et qui n'exigeaient pas peut-être un préambule d'un ton héroïque. Les *rêveries* de M. Panofka ne visent, en effet, qu'à être de douces et gracieuses mélodies, écrites sans prétention, et que les pianistes se plairont à retrouver souvent sous leurs doigts. Elles sont claires, naturelles, aussi faciles à retenir qu'à exécuter, parfois peut-être un peu trop courtes. On souhaiterait que le compositeur eût rêvé plus longuement. Mais on ne saurait nier que ces fragments tels qu'ils sont, offrent beaucoup d'agrément et de charme. La sixième *rêverie* se singularise par un tour original de rhythme et d'harmonie; la première a la physionomie des mazurkas dont la troisième se rapproche aussi par certains endroits. Toutes sont empreintes d'une couleur particulière aux mélodies anglaises. Mais qu'on ne prenne pas cette observation en mauvaise part. En dépit du préjugé, il existe au-delà du détroit des chants indigènes pleins de grâce expressive, et voilés d'une teinte légère de mélancolie dont l'école française n'est pas assez prodigue.

M. H. Panofka a saisi et transporté avec bonheur dans ses *Rêveries*, comme dans quelques autres de ses compositions, cette nuance caractéristique. Cependant le *capriccio* pour violon sur un motif inédit de Mercadante n'en laisse apercevoir aucune trace. C'est un morceau de salon très brillant, composé avec goût et mesure, d'une longueur modérée, telle qu'on la pourrait souhaiter à tant de pièces de musique interminables, qui mettent à bout la patience de l'auditeur et les forces physiques de l'instrumentiste. Aussi le *capriccio* ne laisse-t-il pas assoupir l'intérêt un seul moment. Depuis l'introduction disposée en forme de *récitatif obligé*, jusqu'à l'*allegretto* final, tout est mélodique, élégant, varié de rhythme et d'effets, sans redites fastidieuses. L'exécutant, en outre, y peut trouver l'occasion de faire briller les principales faces de son talent, sans se heurter à ces effroyables difficultés, dans lesquelles on ne voit jamais qu'avec terreur s'aventurer les plus intrépides virtuoses. Il y a donc justice de notre part à recommander cette composition aux artistes et aux amateurs.

Mais, pour être sincères de tout point, nous invitons M. Panofka à faire disparaître deux négligences de style, que nous avons aperçues à la jointure des mesures troisième et quatrième des pages quatre et cinq. Du reste, nous devons féliciter l'auteur du *capriccio* de ne point donner le moins du monde dans le travers ridicule de plusieurs solistes, qui par insouciance, ou peut-être par quelque autre motif, dont nous éviterons la qualification, dédaignent d'écrire avec correction l'accompagnement d'un solo, comme s'il n'était pas prouvé pour toute oreille exercée que la pureté de style contribue infiniment à l'effet. Sans doute nous ne prétendons pas pousser la rigueur du principe jusqu'au pédantisme. Nous permettons tout au génie : tout, pourvu qu'il justifie ses écarts par des beautés réelles, qui ne laissent ni le loisir ni la pensée de relever les inexactitudes. Viotti, Rode et bien d'autres entendaient fort bien, on nous l'accordera, leur métier de soliste. Qu'on nous dise, cependant, si, dans leurs morceaux de bravoure, ils ne se font pas une loi de s'en tenir scrupuleusement aux règles vraiment rationnelles, non pas pour le frivole mérite de les avoir observées, mais parce qu'elles sont en général des conventions utiles, sanctionnées par l'expérience de l'oreille, et auxquelles on ne saurait manquer sans altérer et amoindrir l'expression matérielle.

Ceci dit pour mettre notre conscience en repos, arrivons aux duos concertants pour piano et violon que M. Bénédict a publiés sous le titre de *Soirées de Londres*. Quand même la réputation du pianiste anglais n'aurait pas déjà traversé la Manche, non seulement comme auteur dramatique, mais aussi comme compositeur de musique instrumentale de concert, les noms des trois virtuoses qu'il s'est associés pour ses trois nouvelles productions suffiraient à lui servir de chaperon et de passeport dans l'opinion publique. Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es, c'est la grande

maxime en France. Mais M. Bénédict n'avait nul besoin de ce sauf-conduit. L'apport individuel qu'il a fait à la communauté est de soi-même assez considérable pour lui assurer un fort dividende dans la répartition du succès.

D'ailleurs l'opéra anglais *Gipsy's Warning*, quoique absolument inconnu à Paris, a déjà acquis à son auteur, parmi les artistes et l'élite des amateurs, une certaine célébrité traditionnelle. M. Bénédict ne pouvait mieux la justifier qu'en mettant à la portée de tous quelques unes des idées capitales qui ont assuré la vogue de son ouvrage. C'est sans doute ce qu'il a cherché en enchâssant les principaux motifs dans un duo écrit avec M. Panofka. Laissant de côté la question de convenance dramatique, qui ne peut être jugée qu'à la scène, on doit avouer que les chants groupés dans cette fantaisie sont vraiment jolis et d'une allure distinguée. Certes, on ne saurait accuser l'auteur de réminiscence; et cependant on retrouve à chaque instant le cachet mélodique de Weber, ou même de Marschner, son habile imitateur. A vrai dire, l'apparition d'*Oberon* dans la capitale de l'Angleterre est d'une date encore trop récente pour que les jeunes compositeurs ne subissent pas involontairement la puissante influence de cette création originale et primitive. Ils se laissent entraîner à leur insu à refléter par quelque endroit ce brillant foyer de leur première admiration.

M. Bénédict particulièrement (s'il est permis de le juger sur des pensées éparpillées) nous semble appartenir à cette école. Mais du moins en s'inspirant à ce grand modèle, il a le bonheur de n'être ni copiste ni plagiaire; il garde sa personnalité.

Au reste, le duo sur les motifs de *Gipsy's Warning* est le meilleur argument possible en faveur de M. Bénédict. Il ne s'y trouve pas une mélodie qu'on ne puisse dire agréable et bien tournée. Quel malheur pour la critique, que la notation par lettres du philosophe de Genève n'ait pas détrôné notre gothique notation en points! Avec quelques lignes de citations, nous déclinerions la responsabilité d'une assertion sans preuve. Au reste, voyez plutôt, si vous ne nous croyez pas sur parole. Il y a tout à gagner pour vous. Le morceau est d'une économie bien entendue, traité avec soin dans ses détails, sémillant de vivacité et de verve facile. MM. Bénédict et Panofka ont rempli toutes les conditions requises pour assurer à leur duo la viabilité, et pour le mettre en position de mériter une vogue de longue durée. Après cela, que le public fasse son devoir; ils ont fait le leur.

Le nôtre serait peut-être d'analyser encore sous vos yeux les deux mélanges concertants que le même pianiste a composés, soit avec M. David, sur les motifs les plus délicieux d'*Oberon*, soit avec M. Blagrove sur des mélodies écossaises. Mais en serez-vous plus avancés, quand nous vous aurons démontré le plus consciencieusement possible que ces duos sont au moins aussi bons que tout ce qu'on a écrit en ce genre? Le mieux est de faire comme ces gens qui courent aux lunettes, sitôt qu'un astronome dénonce l'apparition d'une comète nouvelle. Jouez donc vous-mêmes, et jugez. Il y a d'ailleurs un intérêt de curiosité tout particulier dans la fantaisie sur les chants écossais. L'étrangeté de leur caractère doit satisfaire les goûts un peu bizarres. Les auteurs du morceau ont poussé même la vénération de la nationalité jusqu'à conserver à un air de cornemuse, inséré dans leur finale, un accompagnement baroque assaisonné de quintes, aussi peu supportable, ce nous semble, dans les Highlands qu'en France. Mais quels égards ne doit-on pas à la couleur locale! Qui sait? Peut-être ce *pibroch* sauvage a résonné jadis à Loncarty, ou célébré dans la salle des festin la désastreuse issue de l'invasion norwégienne; peut-être ce chant lugubre qui le précède, était-il un de ces *coronach* plaintifs psalmodiés par les vieillards du clan aux funérailles du chef; peut-être aussi la mélodie, qui sert de thème aux variations, faisait-elle partie de ces *jorams* ou chansons de bateaux que les anciens Gaëls jetaient d'une voix traînante aux échos des montagnes en glissant sur les lacs solitaires; peut-être... Mais nous abandonnons au lecteur le champ sans borne des suppositions. Elles nous éloigneraient trop des *Soirées de Londres*, qui, n'en doutons pas, feront mentir leur titre en devenant la prédilection des soirées de Paris.

Maurice Bourges.

Nouvelles.

*** L'indisposition de mademoiselle Lucile Grahn, qui avait cause d'abord quelque alarme à l'Opéra, a perdu le caractère de gravité qu'elle avait eu pendant quelques jours. La jolie danseuse, qui vient de recevoir de l'administration de l'Opéra un témoignage de l'intérêt que lui inspire son talent, étudie avec beaucoup de zèle le rôle qui lui a été confié dans le *Diable amoureux*, et ceux qu'elle doit remplir en l'absence de mademoiselle Elssler. Elle reparaîtra très prochainement sur la scène de la rue Lepelletier.

*** Le privilége du Théâtre-Italien vient d'être accordé à M. Charles Dormoy, qui remplit depuis long-temps les fonctions d'inspecteur-général à ce théâtre. M. Dormoy a été l'homme de confiance de Severini et de M. Robert pendant toute leur direction, et il avait mérité par ses antécédents de probité et d'intelligence, de conserver ce poste sous la direction de M. Viardot. M. Dormoy aura pour directeur de la scène M. Marliani, compositeur plein de goût et de talent, et comme commanditaires, Ditton, Lablache et Rubini. Cette combinaison est heureuse, et nous devons louer M. le ministre de l'intérieur de l'avoir adoptée. Grâce à elle, Paris conservera le Théâtre-Italien dans toute sa splendeur, Rubini, pour la favoriser, ayant consenti à ajourner ses projets de retraite. La saison prochaine aura encore lieu à l'Odéon; mais, pour la saison de 1841, ce théâtre aura une salle sur la rive droite de la Seine.

*** Nous apprenons que, par une décision spontanée du ministre de l'intérieur, il vient d'être accordé à mademoiselle Falcon une pension annuelle de 1,500 fr. Cette décision honore le ministre autant que l'artiste qui en est l'objet, et qui ne l'avait point sollicitée. Nous devons croire qu'elle sera approuvée par la presse de toutes les opinions; déjà le plus légitimiste des journaux, *la France*, en avait émis l'idée dans un de ses feuilletons. Nous désirons maintenant que cette pension devienne bientôt inutile à mademoiselle Falcon. Elle se propose, dit-on, d'aller en Italie, et d'y séjourner assez long-temps pour que l'influence du climat puisse remédier entièrement à l'altération de sa voix. Si mademoiselle Falcon prend ce parti, les vœux de tous les amateurs de son beau talent la suivront au-delà des Alpes.

*** Les nouvelles que nous recevons d'Italie sur mademoiselle Fanny Cerrito, danseuse qui arrive pour débuter au Grand-Opéra, nous font espérer que cette jeune personne produira beaucoup d'effet. Si nous en croyons ces correspondants enthousiastes, Fanny Cerrito pourrait nous consoler de l'absence de Fanny Elssler, et rappellerait beaucoup des avantages qui distinguent la sylphide allemande. On dit que sa danse est surtout remarquable par la grâce et le goût, et par une grande puissance de séduction. Mademoiselle Fanny Cerrito a passé deux ans au théâtre de Milan, et Dieu sait de combien de sonnets, de *canzoni*, d'octaves et de tercets est devenue le sujet depuis son apparition.

*** On dit que mademoiselle Taglioni, avant de revenir à Paris, passera deux mois à donner des représentations en Allemagne.

*** Madame Dorus-Gras, que ses succès de l'an dernier à Londres ont rendue déjà populaire chez les Anglais, se propose d'aller encore cette année passer dans cette capitale le temps de son congé. Elle partira le 25 mai prochain.

*** Mademoiselle Nathalie Fitz-James, qui avait déjà joué la *Somnambule* de manière à mériter des applaudissements, n'a pas moins réussi dernièrement dans *la Fille du Danube*.

*** Les grandes affiches de l Opéra-Comique sont *stéréotypées*. Voilà une spirituelle économie de MM. Crosnier et Cerlbeer!!

*** Le nouvel engagement de madame Damoreau, qui ne voulait pas se lier pour un an, en aura trois de durée. Un congé de trois mois est stipulé, à compter de juillet, congé pendant lequel cette chanteuse a annoncé qu'elle irait retremper sa voix loin de la capitale.

*** Comme il n'y aura pas de *prologue d'ouverture* à la Salle-Favart, on a le projet d'inaugurer ce vaisseau par *le Pré aux Clercs*, dont les rôles seraient joués ainsi qu'il suit : Comminges, Roger ; Mergy, Masset ; Cantarelli, Chollet ; Isabelle, mademoiselle Rossi, Marguerite de Navarre, mademoiselle Prevost, et Nicette, madame Henri Potier. Au second acte, pendant la fête, il y aurait un divertissement où l'on intercallerait un *intermède musical*, où mademoiselle Eugénie Garcia se ferait entendre.

*** Voici quelques détails sur la nouvelle Salle-Favart. Suivant l'usage, les prévisions du devis sont de beaucoup dépassées. D'abord, on avait voulu se passer de lustre et borner l'éclairage à des girandoles placées tout autour sur le devant des loges et représentant des amours en cuivre doré, portant des gerbes de bougies. Ce moyen a échoué ; c'était sombre et triste. Il y aura donc un lustre, comme partout. Les fauteuils des loges offriront une forme assez désagréable à l'œil; en entrant on croira voir des invalides amputés d'un bras, car chaque fauteuil n'en aura qu'un. Ce bras sera en l'air, isolé, sans appui sur le siége. On pense que les robes des dames et les jambes des messieurs se trouveront au mieux de cette innovation ; mais alors il faudra n'être jamais fatigué que d'un bras; puisqu'il n'y en aura pas un second pour reposer l'autre. Les stalles seront larges, à ce point que l'homme et le chapeau y trouveront place ; leurs dossiers contournés présenteront aussi un singulier aspect, on pourra s'y asseoir en travers. Les *petits salons* seront en petit nombre. Il y aura des *portières* aux loges. Un assez large corridor ouvrant sur le boulevard facilitera la communication de cette promenade à la salle ; mais il n'a pu se faire qu'en rétrécissant d'autant les corridors intérieurs, ce qui produira un effet très fâcheux.

*** Mademoiselle Laurette Assandri, que nous avons vue avec plaisir au Théâtre-Italien, vient de chanter avec succès à Gênes. Elle est engagée pour deux années à Barcelone où elle doit débuter prochainement.

*** On sait comment nos dames de haut parage prennent patente de boutiquières et de marchandes pour venir au secours de l'indigence. La soirée de demain nous offrira un spectacle non moins piquant : ces mêmes dames se mettront actrices, choristes, figurantes et habilleuses de théâtre pour soulager une autre infortune non moins respectable : c'est au 3 avril qu'est fixée la représentation d'amateurs au bénéfice des Polonais sans travail. On sait que c'est une partition de M. de Flotow qui défraiera cette magnifique soirée. *La Duchesse de Guise*, tel est le titre de cet ouvrage dont les paroles ont été arrangées par M. le comte de la B., d'après le drame de *Henri III* de M. Alexandre Dumas. Les répétitions de cette pièce ont prouvé que toutes nos illustrations chantantes n'étaient pas sur la scène, et que nos salons fashionables recèlent des trésors qui feraient envie à plus d'une administration théâtrale. Le nom de mademoiselle de Lagrange circule de bouche en bouche parmi tous les initiés. Mademoiselle de Lagrange possède les trois registres de la voix féminine : *soprano*, *mezzo-soprano* et *contralto*; elle joint à une prodigieuse flexibilité un sentiment musical très profond et une méthode exquise. Il est inutile de dire que mademoiselle de Lagrange remplit le principal rôle dans *la Duchesse de Guise*. Le rôle du duc est échu en partage à M. Panel. M. Lac, premier ténor, représente Saint-Mégrin. M. Lawrence s'est chargé du rôle de l'astrologue Ruggieri. Tous les rôles secondaires, ainsi que les chœurs, ont été également confiés à des amateurs, à des gens du monde. Les chœurs se composent de 110 voix réparties de la manière suivante : 30 premiers sopranos, 20 seconds sopranos, 15 premiers ténors, 15 deuxièmes ténors, 30 basses-tailles. Les chœurs sont dirigés par mademoiselle de Kontski, la sœur des frères de Kontski, cette noble famille d'artistes qui fait les délices de nos concerts. Le chef des comparses appartient à la première noblesse de France, et pour peu que vous osiez regarder attentivement l'habilleuse du théâtre, vous reconnaîtrez madame la baronne de Malaret. Il faut vous attendre à toutes ces surprises et à bien d'autres encore ; car vous n'oublierez pas que la troupe a été recrutée par madame la princesse Czartoriska, et que c'est sous le patronage de la noble Polonaise que notre fête philanthropique s'est organisée. La partition de M. de Flotow renferme de nombreuses beautés. Nous mentionnerons, par anticipation, un chœur de jeunes seigneurs au premier acte, une romance chantée par le comte de Saint-Mégrin, et un charmant trio dont la strette est coupée par un chœur de ligueurs qu'on entend au loin. Le deuxième acte se distingue par un chœur de bal d'une grande fraîcheur, par un air de la duchesse de Guise, et par un délicieux duo entre elle et Saint-Mégrin ; cet acte se termine par la fameuse scène du gantelet de fer, qui donne naissance à un duo dramatique admirablement traité. Le troisième acte ne le cède en rien aux deux précédents ; il renferme, dit-on, quelques morceaux d'un bel effet musical.

*** Les excellents pianos à queue de M. Pape obtiennent à l'étranger autant de succès qu'à Paris. Tout récemment M. Litolf, élève de Moschelès, a donné deux concerts à Bruxelles où il a joué sur un de ces beaux piano à mécanisme nouveau. Ce jeune pianiste a obtenu des applaudissements unanimes.

*** Madame Heine s'est fait entendre pour la première fois à Nantes au concert donné par mademoiselle Caremoli. Nous espérons que cette jolie personne se fera bientôt entendre à Paris.

*** Samedi, 21 du mois dernier, a eu lieu sur le théâtre de Versailles, une représentation au bénéfice des indigents. L'affiche annonçait un intermède musical qui devait vivement piquer la curiosité du public. Mademoiselle Dobré, cette jeune et belle cantatrice qui vient d'être engagée à l'Opéra, avait promis de s'associer à cette œuvre de charité, et s'était engagée à s'y faire accompagner par deux artistes qui voulaient aussi payer leur dette de bienfaisance, M. et mademoiselle Vény. Mademoiselle Dobré a chanté avec âme la belle cavatine du quatrième acte de *Robert : Grâce! grâce!* accompagnée avec le cor anglais de M. Vény; puis deux romances, dont une de Masini, avec le même accompagnement, ont excité d'unanimes applaudissements. Mademoiselle Vény, jeune fille de seize ans, dont les premiers pas dans le monde musical, annoncent un talent remarquable, est élève de M. Henri Lemoine, elle doit à sa méthode beaucoup de pureté et d'élégance. Elle s'est fait vivement applaudir dans une fantaisie de Herz sur *l'Ambassadrice*. Ajoutons qu'elle accompagne parfaitement. M. Vény a terminé le concert par une fantaisie pour cor anglais, sur des motifs de *Guido*. Il rappelle Duprez dans les romances favorites de cet opéra. C'était presque le chanteur sans paroles.

*** Le sixième volume de la *Biographie universelle des musiciens*, par M. Fétis, maître de chapelle du roi des Belges, et directeur du Conservatoire de Bruxelles, vient de paraître. Il renferme des notices sur tous les artistes et savants musiciens dont les noms commencent par L et M; parmi les plus importantes, on y remarque celles de Pierre de Larue, Roland de Lassus, Lays, Leclair, Lejeune (Claude), Lemoyne, Leo, Leroy (Adrien), Lesueur (Jean-François), Lindpaintner, Liszt, Logier, Lolli, Lotti, Lully, Lucinius, Lusitano, Lustig, Luther, Maelzel, Majorano (Caffarelli), Malibran de Bériot, madame Mara, Marcello (Benoît), Marchesi, Marchetto de Padoue, Marenzio, Marpurg, Marschner, Martin, Martini (le P.), Martini (Vincent), Martini Egide), Mottei (l'abbé), Mattheson, Mayr (Simon), Mayseder, Méhul, Meibomius, Mendelsohn-Bartholdy, Mercadante, Mersonne, Mercelo (Claude), Mestrino, Meyerbeer, Mingotti, Mitzler, Momigny, Mondonville, Monsigny, Monteverde, Morlacchi, Morley, Moschelès, Mouton (Jean), Mozart et Jean de Muris. Nous nous proposons de faire une analyse détaillée de cet ouvrage, le plus considérable de ceux qui ont été publiés sur la musique, le plus riche en découvertes historiques, le plus exact dans les faits, et en même temps celui où l'on remarque les vues les plus profondes et le savoir le plus étendu. La *Biographie universelle des musiciens* doit avoir huit volumes ; il ne reste plus à publier que les deux derniers.

*** M. Duprez, frère de notre célèbre chanteur, ne prendra pas la direction du théâtre des Variétés d'Anvers. Cet artiste, qui pour des motifs particuliers n'avait pu s'entendre avec l'ancienne administration du théâtre de Bruxelles, fera probablement partie de la nouvelle troupe.

*** Aujourd'hui jeudi, à deux heures, concert vocal et instrumental donné à la salle de M. Couder, rue Louis-le-Grand, 35, au coin du boulevard, par les Zingaris, M. Kraushofer, artiste de Vienne, et M. Heller, chanteur styrien. Voici le programme : 1° Mélodie hongroise, de Bihary, exécutée par les Zingaris; 2° Variations sur la bass-zither (instrument nouveau), exécutées par M. Kraushofer; 3° Valse de la reine Victoire, de Strauss, exécutée par les Zingaris; 4° Le Chasseur, chanson des Alpes chantée par

M. Heller; 5° Adagio et Polonaise sur la streich-zither (instrument nouveau), exécutés par M. Kraushofer; 6° Marche de Rakoczy; 7° Pot-pourri sur deux bass-zither, exécuté par M. Kraushofer; 8° Valse nouvelle de Strauss, exécutée par les Zingaris; 9° Chanson comique sur l'air d'une valse de Strauss, chantée par M. Heller; 10° Pot-pourri avec solo sur les cymbales (instrument nouveau), par M. Farkas Janos.

*** Vendredi 3 avril, à deux heures de l'après-midi, dans la salle de M. Herz, grand concert avec orchestre donné par les amis de Jules Godefroy, pour élever un monument à sa mémoire. Les principaux artistes de Paris se sont empressés d'offrir leur concours dans cette circonstance. — On y entendra mesdames Pauline Garcia, Anna Thillon, Sophie Fauconier, Coche; MM. Artôt, Lacombe, Inchindi, Maril, Euzet, Coche, Regnault, etc., etc.

*** Madame Jupin, qui n'est pas la moins brillante de la myriade de pianistes qu'on voit figurer dans nos séances musicales, donnera son concert après-demain, samedi 4 avril, dans les salons de M. Pape. Mademoiselle Nau avec sa voix fraîche et pure, Pouchard avec sa méthode classique, et enfin l'élite de nos meilleurs instrumentistes concourront à faire de cette soirée l'une des plus agréables de la saison, et ne peuvent manquer de la rendre fructueuse pour l'intéressante bénéficiaire.

*** La quatrième et dernière matinée de quatuors donnée par les frères Franco-Mendès est remise à vendredi 3 avril, à deux heures, dans les salons de M. Bernhardt, 17, rue Buffault. On y entendra un quatuor de M. Jacq. Franco-Mendès, violoncelliste, un quatuor de Fesca, le vingt-cinquième inédit de M. Ouslow, et le dixième quatuor, en *mi* bémol, de Van Beethoven. Nous engageons fortement les amateurs de bonne et sérieuse musique à ne pas manquer d'y assister.

*** Vendredi 3 avril, madame Vallet donnera, dans les salons de M. Petzold, rue Grange-Batelière, 1, un concert où l'on entendra M. Baillot, M. Frisch, pour la flûte, et mademoiselle Pauline Garcia. Madame Vallet débute ainsi sous un patronage fort remarquable.

*** Samedi 4 avril, Mlle R. Alessi donnera à huit heures et demie précises, un concert dans les salons de M. Bernhard, rue Buffault, 17. — En attendant que nous rendions compte de la soirée de cette jeune cantatrice, nous mettons le programme sous les yeux de nos lecteurs. — Première partie : 1° *Le Couronnement*, grand duo pour harpe et piano, composé par Labarre et Herz et exécuté par mesdemoiselles Jourdan et Pastier; 2° Air du *Chalet*, chanté par M. Grard; 3° *Duetto del Tancredi*, chanté par M. Mirate des Italiens, et la bénéficiaire; 4° Cavatine *Nella Gazza Ladra*, chantée par mademoiselle Feron; 5° *Souvenirs irlandais*, pour harpe, composé par Labarre et exécuté par mademoiselle Jourdan; 6° Air italien chanté par mademoiselle Alessi. — Deuxième partie : 1° Grande fantaisie et variations pour piano sur des thèmes de *Guillaume Tell*, composée par Dœhler, exécutée par mademoiselle Pastier; 2° *Duetto nel Barbiere di Siviglia*, chanté par M. Grard et mademoiselle Feron; 3° *Aria italiana*, chanté par M. Mirate; 4° Fantaisie pour le violon, exécutée par Allard; 5° *Duetto nel rivederti o Caro*, musique de Celli, chanté par madame Feron et mademoiselle Alessi; 12° Chansonnettes chantées par M. Levassor du Palais-Royal. — Le piano sera tenu par M Henry.

*** M. Ropicquet donnera le 9 avril une matinée musicale. Ce violoniste y jouera *la Romanesca*.

*** Il paraît que les artistes des théâtres royaux ne pourront plus concourir aux représentations à bénéfice sur des scènes trop secondaires; c'est du moins ce qui semble résulter de l'interdiction mise par le commissaire royal du Théâtre-Français à la représentation de *Hamlet* à l'Ambigu-Comique, en faveur d'un humble et malheureux artiste de l'Opéra, M. Grénier. On devait jouer, avec *Hamlet*, une pièce du théâtre du Palais-Royal, et il devait y avoir aussi un ou deux pas de danse. Tout se trouve arrêté, sauf l'appel que, dit-on, le bénéficiaire évincé a interjeté en haut lieu, et qui pourrait bien ne pas être entendu.

*** Les habitants de la Chapelle et de la Villette désirant avoir une salle de spectacle, ont acheté à frais communs le terrain pour la construction d'un théâtre. Ce théâtre appartenant aux deux communes, sera loué gratis au directeur qui tiendra le privilége d'exploitation; on est même dans l'intention de lui accorder une subvention pour l'aider à monter d'une manière convenable les ouvrages représentés sur les grands théâtres de Paris.

CONCERTS ANNONCÉS.

Les Zingari, et MM. Kraushofer et Heller, 2 avril. Salle Couder.
MM. Franco Mendès, quatrième et dernière séance de quatuors, le 3 avril, Salons Bernhardt, 17, rue de Buffault.
Les amis de Jules Godefroy pour élever un monument à sa mémoire, 3 avril. Salons de Herz.
Madame Vallet, 3 avril. Salons Petzold.
Mademoiselle Rosina Alessi, le 4 avril. Salons Bernhardt.
Mademoiselle Honorine Lambert, le 4 avril. Salons Erard.
Madame Jupin, 4 avril. Salons Pape.
Société musicale, 4 avril. Salons Herz.
M. Schimon, 6 avril. Salons de M. Herz.
M. Osborne, 6 avril. Salle Pleyel.
M. Haumann, 7 avril. Salons de M. Herz.
M. Ropicquet, 9 avril.

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR MELINE CANS ET Cie, A BRUXELLES,
ET QUI SE TROUVE A PARIS, CHEZ MAURICE SCHLESINGER,
97, *Rue Richelieu*.

BIOGRAPHIE UNIVERSELLE DES MUSICIENS,
ET
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE,
PRÉCÉDÉES
D'UN RÉSUMÉ PHILOSOPHIQUE DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

PAR F. J. FÉTIS,

Maître de chapelle du roi des Belges,
Directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles.

6e volume, contenant les lettres L-M. Grand in-8° à 2 colonnes, de 528 pages. — Prix : 8 fr.

Les six premiers volumes sont en vente.

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER, BOULEVARD POISSONNIÈRE, 10.

MÉTHODE PROGRESSIVE ET COMPLÈTE DE PIANO,
PAR H. BERTINI.
Prix : 56 fr.

LA FILLE DU RÉGIMENT,
OPÉRA-COMIQUE EN 2 ACTES.
PAR DONIZETTI.

N° 1. Prière. *Sainte Madone.*	2	»
2. Couplets. *Pour une femme.*	2	50
3. Duo. *La voilà, la voilà.*	6	»
4. Chanson. *Chacun le sait.*	3	»
5. Duo. *Quoi, vous m'aimez.*	6	»
6. Cavatine. *Ah! mes amis.*	3	»
7. Romance. *Il faut partir.*	2	50
8. Tyrolienne. *Suppliant à genoux.*	2	»
9. Trio. *Le jour naissant.*	7	50
10. Grand air. *C'en est donc fait*	5	»
11. Trio. *Tous les trois.*	5	»
12. Romance. *Je viens conduit.*	2	50

PUBLIÉE PAR A. GENTILLE.

MASINI. Un premier bal.	2	»
— Pauvre ange des cieux!		

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER.

MASINI. L'Ange du voyageur.	2	»
— Le Pasteur et la Jeune Fille.	2	»

PUBLIÉE PAR MADAME LAUNER.

SOWINSKI. Mélodies expressives pour le piano. 1re liv.	6	»
RONDONNEAU. Le Guérillas, romance.	2	»

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 28.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 5 avril 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Académie royale de musique. Représentation prochaine des *Martyrs*. — Théâtre de la Renaissance. Représentation unique au bénéfice des Polonais indigents : *La Duchesse de Guise*, par H. BLANCHARD. — Concerts par A. MOREL — Concerts par H. BLANCHARD. — Londres. Société philharmonique. — Nouvelles.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LES MARTYRS.

Enfin nous touchons à la première représentation des *Martyrs*, ce grand ouvrage qui n'a pas moins de quatre parrains, Pierre Corneille, Adolphe Nourrit, Donizetti et Scribe. On sait que le sujet des *Martyrs* a été pris dans *Polyeucte* : c'est un opéra taillé dans l'étoffe d'une tragédie, ou plutôt c'est une tragédie mise en relief, c'est de la poésie traduite en spectacle. Tout ce qui, dans l'œuvre de Corneille, était conversation, récit, devient action vivante dans l'opéra : ainsi le baptême de Polyeucte, le triomphe de Sévère, le renversement des idoles, le supplice de Polyeucte et de Pauline, tout cela se fait visiblement, matériellement, et passe du domaine de l'oreille à celui des yeux. Ce qu'il y aura de curieux, indépendamment du vif intérêt qui s'attache au début de Donizetti sur notre scène lyrique, ce sera le point de vue nouveau sous lequel on va nous montrer l'antiquité romaine. Dans *les Martyrs*, l'action se passe non à Rome, mais à Mélitène, capitale de l'Arménie, non du temps des consuls, de César ou d'Auguste, mais sous l'empire de Décius, vers le milieu du troisième siècle de l'ère chrétienne. Nous avons à espérer une antiquité toute jeune et toute vierge encore; nous avons à faire connaissance avec un monde tout nouveau, sous le rapport de l'architecture et du costume; nous verrons des catacombes, des palais, des places publiques, des arènes, qui ne rappelleront rien de ce que nous connaissons déjà, et dans lesquels sera profondément marqué le cachet d'une époque. *Les Martyrs* fourniront donc à la fois une occasion de plaisir et d'étude : la lutte des passions et des croyances s'y environnera des prestiges de la science et de l'art. Avec l'aide de Duprez, de madame Dorus, de Massol, il y a des chances pour un beau succès.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE.

LA DUCHESSE DE GUISE.

OPÉRA INÉDIT EN 3 ACTES,

Imité du *Henri III et sa cour*, de M. ALEXANDRE DUMAS;

Partition de M. FLOTTOW; libretto de M. DE LABOUILLERIE.

(*Représentation unique au bénéfice des Polonais indigents.*)

Certes, par notre temps de politique méticuleuse et cauteleuse, par les idées positives, égoïstiques qui en découlent, c'est quelque chose de noble, de touchant et de beau que ce continuel élan de deux nations si bien faites pour se com-

Prendre, s'aimer et marcher ensemble vers la réalisation de toutes les libertés populaires ; que cette sympathie mystérieuse qui unit, malgré tant d'obstacles, la France et la Pologne, et les a toujours trouvées prêtes à faire un échange de leur sang, de leurs lois, et à lutter fraternellement de bravoure chevaleresque sur tant de champs de bataille. Les Polonais paient un peu cher, il est vrai, leur amour pour la France ; mais ils y tiennent comme on tient à ces jolies maîtresses infidèles qu'on aime... parce qu'on les aime.

On dirait qu'une sorte de délicatesse historique a présidé au choix de cette pièce de *Henri III*, de ce Henri de Valois qui alla essayer le trône en Pologne,

Et devint lâche roi d'intrépide guerrier.

Le drame de M. Alexandre Dumas a été un peu labouré par l'arrangeur ; il en a fait un véritable libretto italien, et n'en a pris que l'épisode des amours de Saint-Mégrin et de la duchesse de Guise. C'est moins le travail littéraire et musical qui préoccupait le brillant auditoire qui s'était empressé de se rendre à l'invitation de la princesse Czartoryska vendredi passé, au théâtre de la Renaissance, que le plaisir de faire une bonne action ; et puis c'était chose si curieuse de voir l'aristocratie, la haute fashion musicale se faire comédienne, cantatrice, figurante, choriste.

Et d'abord, cette singulière solennité dramatique a commencé par un prologue de M. de Saint-Georges, charmante préface dans laquelle l'auteur prenant pour interprète un bon bourgeois du Marais, un directeur de spectacle et une habilleuse, paraphrase en fort jolis vers un avis que la princesse Czartoryska et les dames patronesses de la Société des secours pour les Polonais indigents avaient fait distribuer à la porte du théâtre : « Elles se font un devoir, était-il dit dans cette petite notice, de proclamer la reconnaissance qu'elles doivent aux AMATEURS qui se sont dévoués à cette bonne œuvre avec un abandon et une persévérance au-dessus de tout éloge. Elles se flattent que le public voudra bien s'associer à des sentiments d'une si honorable inspiration, et ne se faire juge du mérite de la représentation qu'après avoir accordé sa sympathie et son admiration à l'intention qui l'a fait entreprendre, et au courage qui l'a fait exécuter. »

Le directeur de ces comédiens de qualité, qui a sans doute été plus d'une fois *le directeur dans l'embarras*, est M. le comte de Castellane, qui n'en est pas à son apprentissage, et qui a dû dire souvent comme le maréchal de Saxe : — J'aimerais mieux commander cent mille hommes qu'une troupe de comédiens. Et c'était cependant des comédiens payés à qui Maurice de Saxe avait affaire, ce qui est encore plus disciplinable que des comédiens amateurs.

Après quelques mesures d'ouverture, M. Flotow entre en matière par une introduction chantée par de jeunes seigneurs qui viennent consulter le nécromancien Ruggieri. Ce chœur ne manque pas d'une certaine couleur historique. Saint-Mégrin, l'amant de la duchesse de Guise, représenté par M. Lacou Luc, qui possède une voix agréable, mais que le compositeur a trop employée dans le fausset, chante une assez jolie romance en *si* bémol majeur ; puis vient un trio d'une couleur dramatique entre le duc, sa femme et Saint-Mégrin. M. Panel, qui a fort bien joué le duc, a chanté un peu la voix en dedans, paralysé qu'il était sans doute par l'aspect de l'imposant auditoire qu'il avait devant les yeux. M. Lawrence, chargé du rôle du soi-disant magicien Ruggieri, s'en est acquitté avec aplomb [et nous a révélé une bonne voix de baryton. Hâtons-nous d'arriver à la jolie duchesse de Guise, si gracieusement représentée par mademoiselle de Lagrange. On ne peut se faire une idée de l'enthousiasme que cette jeune et belle personne a excité dans le noble auditoire et du nombre de bouquets et de couronnes qu'on a fait pleuvoir autour d'elle et sur elle. Mademoiselle Loveday, l'habile pianiste, entourée d'un état-major de jeunes et belles dames, s'est distinguée parmi ces distributrices de fleurs.

Préoccupé des noms aristocratiques qui surgissent depuis quelque temps dans l'art musical, chacun citait au foyer l'ex-gentilhomme Mario de Candia, les comtesses Merlin, de Sparre, mademoiselle de Rivière et tant d'autres, qui ne dédaignent point la gloire artistique, quand il nous a été dit que mademoiselle de Lagrange n'est ni la fille d'un comte ou d'un marquis, mais bien issue d'un facteur de pianos et élève du savant professeur Bordogni, et de plus, se destinant au théâtre. Cela nous a tout de suite expliqué ces inspirations à la Grisi, cette audace de vocalisation atteignant avec facilité au *ré* aigu et descendant avec une parfaite égalité de sons au *si* bémol bas avec la sûreté d'un contralto ; puis enchainant plusieurs cadences avec une fermeté, un *brio*, un fini plein de charmes.

Quoi qu'il en soit enfin, fille d'un industriel ou d'un noble, elle a essuyé avec la pluie de fleurs qui est tombée sur elle, un tohu-bohu d'applaudissements de bonne compagnie, un houra distingué d'admiration dont elle a paru embarrassée ; mais elle s'est bientôt remise, car on s'habitue assez facilement à ces émeutes dont il s'exhale un parfum qui vous porte fort agréablement à la tête, et qui vous donne rarement la migraine. Plus de cent cinquante choristes, hommes et femmes *nés* se sont mêlés à l'émeute et ont ramassé force bouquets, car il y en avait pour tout le monde ; puis enfin, après tout ce luxe de fleurs, de costumes frais, brillants et scrupuleusement historiques, d'autres acteurs et actrices de qualité ont joué un petit vaudeville dans lequel s'est fait remarquer une jolie dame dont le nom nous échappe, et qui a joué une jeune veuve avec beaucoup de grâce. Elle a dit le dialogue quelque peu pâle de cette bluette avec autant d'esprit qu'on pouvait y en mettre, et a chanté quelques couplets avec autant d'aisance que de charme. Enfin, rien n'a manqué à cette représentation vraiment extraordinaire, pas même la formule des trois saluts d'un régisseur, de qualité sans doute aussi, qui est venu réclamer l'indulgence du public pour une actrice enrhumée.

Tout était spectaculeux dans cette solennité dramatique et philanthropique, par le luxe éblouissant des jolies femmes couvertes de diamants, et de leurs parures d'un goût exquis qui garnissaient les loges et le parterre, et qui ont pu échanger des coups d'œil et des sourires avec les acteurs et les actrices sans se compromettre.

Henri BLANCHARD.

CONCERTS.

SOIRÉE MUSICALE D'ALEXANDRE BATTA.

Les donneurs de concerts ont beau faire ; cette foule de chanteurs et d'instrumentistes qui nous arrivent chaque hiver de toutes les parties du monde connu, et pendant trois mois sans discontinuité, nous accablent sous une avalanche incessante de matinées et de soirées musicales, ne parviendront jamais, quelque mal qu'ils se donnent et qu'ils nous donnent pour cela, à discréditer ce genre de solennités musicales et à enlever un seul auditeur à celles qui présentent un intérêt réel. Qu'un artiste comme Alexandre Batta, par exemple, à qui toutes les sympathies du public sont depuis long-temps acquises à si juste titre, annonce

son concert, et aussitôt la foule se hâte d'accourir, foule brillante et choisie, composée de tout ce que la haute fashion et les arts renferment de plus distingué. Pour elle les salons de M. Érard n'ont pas assez de stalles, pas assez de banquettes supplémentaires; c'est à tel point que M. Érard vient enfin, à la soirée musicale de samedi dernier, de se convaincre de la nécessité de faire construire un local plus vaste et plus convenable pour les brillantes fêtes auxquelles il est destiné à servir de temple; la salle qu'il se propose de faire bâtir sera, dit-on, le double de celle de M. Henri Herz. Il ne lui faudra pas une dimension moindre pour pouvoir contenir tous les auditeurs d'Alexandre Batta.

Alexandre Batta est en effet de ce petit nombre d'artistes hors ligne qui ont le rare privilége de plaire à tous, à la foule qui ne juge que d'après ses sensations comme aux artistes qui raisonnent leur art. C'est une de ces heureuses organisations douées d'une sensibilité vive et profonde qui s'épanche à flots pressés et qui traverse et remue tout un auditoire comme par une communication électrique. Batta joue du violoncelle avec le cœur. Je voudrais pour lui pouvoir employer un autre terme, et dire qu'il chante du violoncelle; Batta est un chanteur comme Rubini, comme Duprez, seulement pour larynx il a un violoncelle. On a dit dans le temps que Paganini avait enfermé l'âme de son père ou de sa mère dans son violon. Alexandre Batta serait à coup sûr, de tous les violoncellistes, celui sur le compte de qui on pourrait mettre avec le plus de raison cette explication fantastique d'une puissance d'émotion si extraordinaire. Mais outre que Batta possède encore son père et sa mère, je ne crois pas que jamais les poëtes qui osent tant et les historiens qui osent quelquefois encore plus que les poëtes, soient tentés d'attribuer à Batta ce crime artistique, tout poétique qu'il soit. Les impressions que le talent de Batta fait naître sont trop douces au cœur; non, Batta n'a pas besoin de mettre aucune âme en peine, âme qui fait résonner son mélodieux instrument et qui appelle sur notre paupière ces pleurs délicieux qui nous font tant de bien, c'est son âme à lui, âme d'artiste, ardente, généreuse, profondément impressionnable, qui a reçu d'en haut une étincelle du feu sacré.

Ce qui nous plaît encore en Batta, c'est qu'il ne manque jamais, à côté de ses solos qui lui valent de si flatteurs succès, de faire une place à la musique forte et sérieuse. C'est là une idée noble et digne d'un artiste tel que lui de profiter de ce pouvoir de séduction qu'il exerce sur la masse, pour l'élever jusqu'au culte de la grande musique, pour la conduire à la sonate en passant par l'air varié. Batta suit le précepte du Tasse, il enduit de miel les bords de cette coupe qui contient des sucs généreux et malheureusement encore un peu trop amers pour la plupart de ceux qui doivent y goûter.

Ainsi, la séance de samedi dernier s'est ouverte par les deux premières parties du trio en *la* bémol de Mayseder, et plus loin nous avons eu le magnifique trio en *ré* majeur de Beethoven. Le trio de Mayseder présentait cet intérêt particulier que Batta l'exécutait en famille avec ses deux frères, Laurent et Joseph. Nous ne parlons pas de Laurent le pianiste, dont le talent solide est déjà apprécié depuis long-temps, et qui tient le piano d'une manière si remarquable dans ces charmantes matinées pour lesquelles tous les quinze jours Alexandre Batta voit prendre d'assaut son petit appartement de la rue Lafitte; mais le plus jeune des trois frères, qui paraissait en public pour la première fois, bien que la timidité ait un peu paralysé ses moyens, et qu'il se soit par moment un peu trop effacé devant le violoncelle de son frère, s'est tiré avec honneur de la partie de violon, et a prouvé qu'il était digne d'être de la famille. Dans le trio de Beethoven, c'est M. Seghers qui a tenu le violon avec son talent ordinaire. Nous avons été heureux de voir que ce beau trio, parfaitement exécuté d'ailleurs, a produit un effet encore plus grand que nous ne l'aurions espéré. Tout ce qu'il y a de grandeur, de solennité et de puissance dans le sublime adagio en *ré* mineur n'a pas été entièrement perdu pour l'auditoire. C'est un beau triomphe pour les exécutants.

En morceaux solos, Batta a exécuté une fantaisie de sa composition qui réunit les thèmes les plus expressifs de *Lucie de Lammermoor*, et la belle élégie en *ut* mineur d'Ernst pour le violon. L'effet a été immense, surtout dans l'élégie que Batta dit avec une profondeur d'expression impossible à décrire, et qui fait admirablement sur le violoncelle. Du reste, il est juste de reporter une part des éloges sur l'auteur, sur Ernst, qui a rencontré là une inspiration sublime. Cette élégie est selon nous le meilleur morceau, le seul, peut-être, qui ait été écrit depuis long-temps pour le violon, et nous ne craignons pas de le comparer jusqu'à un certain point à l'adagio de la sonate en *ut* diése mineur de Beethoven.

Batta, que l'on n'entend jamais assez, a dû, comme de raison, à la demande générale, faire une petite addition au programme. Cette fois, ce sont les valses de Reber qu'il a exécutées. Ces charmants petits riens dits d'une manière ravissante par les deux frères, Alexandre et Laurent, ont fait le plus grand plaisir.

Notre compte-rendu pourrait fort bien s'arrêter ici, car en parlant de Batta on conçoit sans peine que nous avons dit toute la partie importante de ce concert. Il faut en vérité bien de l'abnégation de la part des artistes qui prêtent leur concours à un virtuose tel que Batta, car il est difficile de ne pas un peu pâlir devant un semblable terme de comparaison. Ainsi, M. Grassi, qui a exécuté un air varié de Bériot pour le violon, n'a pas obtenu tout le succès que son talent aurait dû lui mériter. Je ne puis à son sujet qu'unir ma voix à celle de mon ami Berlioz, et dire comme lui que M. Grassi exécute admirablement les quatuors de Beethoven, et qu'il a composé lui-même un quatuor très remarquable sous le double rapport de l'idée et de la facture. C'est là un éloge qui en vaut bien un autre aux yeux des vrais musiciens.

Madame Fauconnier a dit avec beaucoup de sentiment, de goût et de perfection un air italien et une mélodie de Lachner avec accompagnement de violoncelle. C'est une cantatrice de grand avenir, qui trouvera certainement bientôt place dans un de nos théâtres lyriques, pour lequel elle sera une acquisition précieuse, car elle nous paraît éminemment dramatique. M. Burdini, qui a chanté un air de *Roberto d'Evreux*, a une assez belle voix dont on désirerait lui voir tirer un meilleur parti. Un mot pour M. Fronti, jeune artiste qui a tenu le piano pendant une partie de la soirée avec un aplomb et une intelligence remarquables.

MATINÉE MUSICALE D'ALARD.

— Alard, lui aussi, est un de ces artistes pour lesquels il faudrait faire une glorieuse exception dans cette proscription que les vrais amis de l'art musical voudraient voir porter contre les donneurs de concerts vulgaires. Si Alard nous arrivait de quelque pays bien éloigné, de la Finlande ou de la Laponie, si son nom se composait de vingt-quatre consonnes rangées à la file sans voyelles, s'il laissait croître encore ses cheveux qui sont d'une assez honnête dimension, s'il portait une grande redingote ornée de fourrures et de brandebourgs, on crierait à la merveille et on saluerait en lui un Paganini II. Aussi bien, prenons-y garde, le vrai talent, quelque modeste qu'il soit, se fait toujours sa place,

et quelque peine que l'on ait à reconnaître qu'un homme que l'on a vu commencer et grandir à ses côtés, dont on a suivi tous les progrès, puisse finir par arriver à un degré de talent supérieur, bien des gens commencent à se dire à eux-mêmes, et tout le monde proclamera bientôt à haute voix qu'Alard est un violon de premier ordre.

Il y a, selon nous, peu d'artistes qui aient un talent aussi complet qu'Alard. Peut-être ne pousse-t-il pas telle ou telle des qualités du virtuose à ce point de perfection prodigieuse que l'on n'atteint ordinairement qu'au détriment de toutes les autres, mais on peut dire qu'il les possède toutes à un degré éminent. Ainsi Alard excelle non moins dans le chant que dans la difficulté. Après avoir tiré de son violon les accents les plus mélodieux et les plus tendres, il exécutera les traits les plus compliqués, les difficultés les plus terribles avec une verve, une précision et une pureté admirables, et, chose bien rare et bien précieuse, sans jamais dénaturer en rien le son de l'instrument. Une qualité aussi qu'on ne peut assez louer en lui, parce que sans elle toutes les autres ne sont rien, c'est l'extrême justesse qu'il conserve toujours, même dans les passages les plus scabreux, et qui fait que l'oreille se laisse aller à un sentiment de sécurité parfaite sans lequel il n'y a guère de plaisir possible pour l'auditeur.

Alard a exécuté d'abord une élégie et un petit caprice intitulé *le Mouvement perpétuel*. Il y a du sentiment dans l'élégie et de l'originalité dans le caprice qui renferme dans la combinaison du violon solo avec les accompagnements des effets heureux. Peut-être, cependant, préférons-nous encore la fantaisie en *ré* mineur qu'il a exécutée à la fin, qui nous semble très habilement écrite, et dans laquelle M. Alard a pleinement déployé son talent si complet sous tous ses divers aspects. M. Alard a été constamment couvert d'applaudissements et de bravos par l'auditoire d'élite qui remplissait la petite salle du Conservatoire.

Le concert avait commencé par le sextuor de Mayseder, dans lequel M. Alard exécutait la partie principale. M. Chevillard, qui jouait le violoncelle, a obtenu ensuite une part dans le triomphe du bénéficiaire par l'extrême pureté, la grâce et la largeur de style qu'il a déployées dans une fantaisie de sa composition. M. Lacombe a fait aussi ample moisson d'applaudissements dans la fantaisie sur *les Huguenots*, de Thalberg.

La partie vocale était confiée à MM. Wartel, Clémenceau et mademoiselle Rossi. Mademoiselle Rossi a chanté d'une manière très brillante un air italien, et M. Wartel a dit avec beaucoup de sentiment des mélodies de Schubert. Quant à M. Clémenceau, ce jeune artiste qui ne s'est produit que depuis bien peu de temps encore sur la scène parisienne, commence à s'y faire distinguer honorablement. M. Clémenceau nous vient de Marseille; il est élève d'un professeur modeste et plein de savoir, M. Arnaud, qui a commencé l'éducation musicale de mademoiselle Nathan, et qui consacre aux pénibles travaux de l'enseignement, dans une ville de province, un talent qui aurait brillé au premier rang dans la capitale. M. Clémenceau a chanté avec beaucoup d'expression et d'entente musicales deux romances, et surtout l'air des *Abencerrages*. La manière dont il a dit ce morceau lui a valu les applaudissements de l'auteur lui-même qui, en venant assister au concert de M. Alard, a voulu donner une preuve de sa haute estime pour un talent qui, si jeune encore, fait déjà tant d'honneur à l'établissement placé sous sa direction.

Auguste Morel.

M. BOULANGER-KUNZÉ.—Mlle PÉAN DE LA ROCHE-JAGU. M. ET Mme LABARRE. — MM. FRANCO-MENDÈS ET GODEFROID.

Le programme, par le temps qui court, n'est plus qu'une amère dérision, comme disaient naguère les romantiques : le programme est une déception permanente; et dussions-nous être accusé de faire des épigrammes gouvernementales, nous allons adresser une pétition à la chambre des députés pour qu'elle veuille bien rendre une loi qui oblige tout individu donnant concert, de quelque sexe ou de quelque âge qu'il soit, à tenir les promesses de son programme. Non seulement cette loi ferait cesser les mystifications dont on accable le public, mais elle faciliterait singulièrement nos fonctions à nous autres critiques; et ce ne serait pas d'ailleurs la première fois qu'on ferait une loi dans l'intérêt d'une fraction minime de la société. Voici sur quelles considérations morales et artistiques, sur quels faits nous comptons baser notre demande.

Il est certain que les musiciens distingués de six à soixante ans que renferme Paris en ce moment, sont tous fort obligeants; ils se prêtent un mutuel appui : et quand l'un d'eux donne un concert, comme il a porté son contingent de *fantaisies* ou d'*airs variés* au concert de son ami, ce confrère, en bon camarade, le paie en même monnaie lorsqu'il réapparaît dans l'arène lyrique. Jusque là tout va bien, puisque le public s'arrange de cette musique *kaléidoscopique*. Si cela présente la monotonie d'un jeu appelé le casse-tête chinois, c'est un léger inconvénient pour le dilettante parisien qui est un peu de l'acabit de M. d'Epinay répondant naïvement à ce mystificateur qui lui avait prêté plusieurs fois le même volume d'un long ouvrage, et qui lui demandait ce qu'il pensait de cet auteur : — Il écrit fort bien, répondit le lecteur patient et distrait; mais je trouve qu'il se répète un peu. Au reste, les bonnes choses ne sauraient trop se redire, et nous ne nous plaignons pas d'entendre plusieurs fois Artôt, Kontski, Batta, Gallay, Pauline Garcia nous répéter les mêmes morceaux : mais ce dont nous nous plaignons, c'est, lorsqu'ils sont annoncés dans un concert sur un fallacieux programme, de ne les y voir figurer que par leur absence, selon la belle expression de Tacite.

Concevez-vous la position délicate d'un analyseur de concerts qui, sachant par cœur ses artistes et leurs *fantaisies* qu'il a entendues tant de fois, croit pouvoir se dispenser de les réentendre, et qui vous dit, sans crainte d'être démenti, que madame Damoreau a été exquise de pureté, d'élégance, d'un fini précieux; que Thalberg a été aussi chanteur que Rubini, qui lui-même s'est montré aussi brillant que Thalberg; concevez-vous le désappointement de cet appréciateur juste et bienveillant, lorsqu'il apprend le lendemain que le maudit programme était inexact, qu'il a été interverti, bouleversé, que la plupart de ces célébrités ont fait défaut? Décidément le programme menteur est une des plus grandes calamités de l'ordre social tel qu'on nous l'a fait, à moins que la législation ne le force à rentrer dans les lignes du vrai.

Et voilà que mû par cette pensée qu'un programme que nous tenions à la main pourrait bien fausser ses promesses, nous nous acheminions d'assez mauvaise humeur, samedi 28 mars, vers la salle de M. Henri Herz, en lisant ledit programme qui nous promettait mesdames Albertazzi, Dorus-Gras, Geraldy, etc., et enfin des chansonnettes qui devaient orner et terminer ce concert donné par M. et madame Boulanger-Kunzé, comme le persil couronne ordinairement le bouilli. Ne professant pas une haute estime pour la chansonnette, musicalement parlant, nous nous étions permis de passer dernièrement sous silence, dans l'un de nos articles sur les nombreux concerts où nous avons conscien-

cieusement assisté, l'exécution de quelques unes de ces bluettes, oubli volontaire qui nous avait attiré une réclamation assez aigre d'un partisan et chanteur de ces étincelles musicales. Nous nous promettions de lui répondre comme J.-J. Rousseau à l'archevêque de Paris : *Pourquoi faut-il, monsieur, que j'aie quelque chose à vous dire? Quelle langue commune pouvons-nous parler? comment pouvons-nous nous entendre? et qu'y a-t-il entre vous et moi? Cependant il faut vous répondre; c'est vous-même qui m'y forcez.* Et là-dessus, sur cet exorde si noble, si digne, si beau, nous nous promettions de foudroyer la chansonnette, comme le philosophe de Genève avait pulvérisé le mandement de monseigneur de Paris, la chansonnette qui s'est glissée dans l'art musical, comme le vaudeville dans la littérature pour la mesquiniser et l'avilir.

Nous arrivions donc au concert de M. Boulanger-Kunzé dans cette disposition d'esprit; mais, — voyez l'instabilité de la pensée humaine! — après avoir admiré la délicieuse, l'étonnante, la foudroyante vocalisation de madame Dorus-Gras dans l'air du *Serment;* la voix si tranquillement belle de madame Albertazzi, les sons ténus, fins et délicats du guitariste espagnol Huerta; le beau quintette de *la Cenerentola*, dans lequel se dessinait si bien la voix gracieuse du bénéficiaire; la voix sonore de M. Geraldy, et celle non moins bien timbrée de madame Albertazzi, nous nous sommes pris à dire : Tout cela est admirable, pur et brillant comme le soleil; mais, comme disait cette jeune fille à sa bonne : J'ai tant vu le soleil! Et voilà que Levassor vient jeter au travers de tout ce luxe musical deux de ses chansonnettes qui, comme deux étincelles électriques, font éclater la gaieté, le rire et les applaudissements dans toutes les parties de la salle. C'est que sa vieille garde-malade s'obstinant à exercer la médecine malgré les prétentions de la Faculté, qui n'est composée que d'assassins, dit-elle, est si drôlatique! Le chanteur-comédien est si vrai, si pittoresque, qu'on oublie ce qu'il y a d'anti-musical là dedans, et qu'on oublie la bonne musique qu'on vient d'entendre. Comment écouter de sang-froid la romance historique de *Tire la ficelle, ma femme!* ce montreur de lanterne magique, qui vous dit par l'organe de Levassor, que Henri IV, pour récompenser la hardiesse et le dévouement d'une femme qui lui avait montré son chemin, lui donna un napoléon de vingt francs? Un monsieur près de nous, qui paraissait être un professeur de sixième, a prétendu que c'était un anachronisme.

— Mademoiselle Pean de la Rochejagu de noble lignage et de plus, compositeur, élève de M. Berton, a donné aussi un concert dans la salle de M. Bernhard, rue de Buffault, dans lequel elle a fait entendre de la musique instrumentale et dramatique. Ce dernier genre va mieux à la manière de mademoiselle de la Rochejagu. Sa grande scène lyrique des *Deux Novices*, dont M. Olivier Legall a composé les paroles qui sont très dramatiques, annonce, dans l'élève de notre illustre collaborateur Berton, de brillantes dispositions pour la scène. Ce morceau, avec accompagnement de piano et de quatuor, a été dit avec beaucoup d'expression par mesdames Baptiste et Lavoye. Mademoiselle Beltz a exécuté sur la harpe une fantaisie irlandaise par Bochsa, de manière à mériter et à lui faire confirmer par les gens difficiles le titre de professeur du Conservatoire. M. Rigault s'est distingué, selon son habitude, sur le violoncelle, dans ce concert qui a tenu tout ce que le programme promettait, et qui avait attiré une nombreuse et brillante société.

— La quatrième et dernière matinée de musique de chambre des frères Franco-Mendès a eu lieu vendredi passé, 3 avril, dans le même local. La séance a commencé par un quatuor pour deux violons, alto et basse, composé par M. Franco-Mendès le violoncelliste. Ce que nous avons dit à son frère dans notre dernier article lui est également applicable. Cette musique est de la même famille : cela manque de franchise, de hardiesse, d'originalité dans les thèmes surtout. C'est de la musique proprement écrite, classiquement faite, mais qui ne touche pas la fibre de l'auditeur, qui ne remue pas les idées parce qu'elle est puisée dans des idées déjà employées. Il n'y a pas de jeunesse là-dedans : nous aimerions mieux plus d'incorrection et plus de nouveauté. Après ce quatuor, nous avons entendu un quintette de M. Onslow puissamment travaillé, dans le menuet duquel l'auteur a fait intervenir une phrase de délicieuse mélodie. Forcé de quitter cette séance qui nous promettait un beau quatuor de Beethoven, nous nous sommes rendu en hâte dans la salle de M. Herz, rue de la Victoire, pour nous faire de nouveau mystifier par un programme. Le concert qui devait être offert en hommage à la mémoire de Godefroid par ses amis, n'a pas eu lieu, et a été remis à demain lundi. Il ne manquait plus au programme menteur pour acquérir notre haine et nous faire appeler sur sa tête l'animadversion publique que de nous faire déserter un quatuor de Beethoven. Dût-il remplir demain toutes ses promesses, nous lui pardonnerons difficilement, et nous pourrons bien le traiter lestement, comme il en a agi avec les gens qu'il avait convoqués.

Henri Blanchard.

LONDRES. — SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE.

Le deuxième concert de la saison a contrasté de la manière la plus agréable avec le précédent. Le programme n'était composé que de musique de choix, et la direction de l'orchestre, confiée à Moschelès, garantissait, du reste, la perfection de l'exécution. Voici les morceaux que nous avons entendus : Symphonie septième de Beethoven; récitatif et air des Saisons, *Au fond de la calme retraite*, chantés par madame Stockhausen. — Haydn. — Concerto de piano exécuté par madame Anderson. — Mendelssohn. — Terzetto de *Faniska*, chanté par madame Stockhausen, mademoiselle Bildstein et Philips. — Cherubini. — Ouverture de *Preciosa*. — Weber. — Symphonie en *sol* mineur. — Mozart. — Récitatif et air de l'oratorio de l'*Ange déchu*, chanté par M. Philips. — Bishop. — Polonaise avec introduction pour violon, composée et exécutée par M. Hayward. — Duetto de Norma, *Deh con te*, chanté par madame Stockhausen et mademoiselle Bildstein. — Bellini. — Ouverture des *Deux journées*. — Cherubini.

Nous avons déjà tant de fois analysé les beautés innombrables de la septième symphonie de Beethoven, que nous ne saurions trouver de nouvelles formules d'éloges pour son introduction magnifique et la délicatesse infinie de ses modulations si variées. Nous nous bornerons à constater l'enthousiasme électrique avec lequel l'assemblée a redemandé l'andante.

La symphonie de Mozart, en *sol* mineur, l'un de ses plus beaux ouvrages sans contredit, a été rendue avec vigueur et précision, aussi bien que les deux ouvertures.

Madame Anderson a exécuté le concerto de Mendelsohn avec un goût, une élégance et une prestesse dignes de son remarquable talent. Mais le morceau qui piquait surtout la curiosité, le solo de violon de M. Hayward, nous a fourni un éclatant témoignage de ce que peut une volonté énergique jointe à des dispositions naturelles assiduement cultivées. On n'imagine pas à quel degré de précision, de chaleur et d'habileté s'est élevé ce jeune virtuose, en qui il y a certainement l'étoffe d'un grand maître, s'il ne se laisse pas égarer par d'imprudents conseils. Il serait à désirer

qu'il allât se perfectionner sur le continent, à l'école des artistes renommés, et nous lui recommanderons surtout de se défier de ces bizarreries, de ces difficultés étranges qui sont aujourd'hui le défaut à la mode des violonistes en général. Il a été fort applaudi, et c'était justice devant un résultat pareil obtenu sans l'appui que procure à cet âge une éducation normale et classique.

La partie faible du concert a été l'exécution vocale. L'air des *Saisons*, cette œuvre d'un compositeur qu'osent aborder rarement nos chanteurs nationaux, a valu pourtant des applaudissements mérités à madame Stockhausen, qui y a mis beaucoup d'expression. Nous devons mentionner aussi la pureté et le charme avec lequel Philips a chanté l'air de l'*Ange déchu*, de M. Bishop, qui peut revendiquer une part des bravos provoqués par le chanteur. Il est superflu de revenir sur l'ensemble et la belle exécution de l'orchestre, le nom de son chef en dit assez, et le goût et l'habileté de Moschelès dans ces fonctions difficiles ne sauraient être égalés.

Nouvelles.

*** La dernière représentation du Théâtre-Italien qui se composait d'*I Puritani*, la pièce obligée de la clôture, parce qu'elle réunit les artistes les plus aimés du public, a eu lieu mardi dernier, 31 mars. Dans les entr'actes de ce charmant ouvrage, Rubini a chanté la cavatine de *la Niobé*, ce thème de vocalisation que le grand chanteur orne de fioritures et de broderies toujours nouvelles; Lablache et Tamburini, le délicieux duo bouffe d'*Il Matrimonio secreto*; enfin, mademoiselle Grisi et Tamburini, le grand duo du second acte de *Semiramide*. Si les admirables chanteurs emportent à Londres tous les bouquets et les couronnes que le public en délire leur a jetés, ils se feront bien certainement suivre d'un fourgon. Au commencement du troisième acte d'*I Puritani*, une jolie main de femme a lancé sur la scène un énorme bouquet auquel était attaché une liasse de papier. C'était une supplique de tous les abonnés à Rubini pour le prier de consentir à chanter encore l'année prochaine. Lablache a fait la lecture de cette *pétition* en style quasi-poétique. Puis Rubini, vivement ému, s'est avancé sur le devant de la scène, et a témoigné par gestes (il ne pouvait parler) combien cette démarche du public lui causait de plaisir. « Si je chante l'hiver prochain, a-t-il dit, ce sera à Paris. » Les spectateurs ont pris ces quelques paroles pour une promesse; et ils ont eu raison, car nous avons la presque certitude que Rubini restera, et qu'il ne voudra pas se séparer de ses camarades.

*** M. Robert, l'ex-directeur des Bouffes, en participation avec feu Sévérini, vient de mourir. Depuis l'incendie de la salle Favart, qui l'avait décidé à remettre son entreprise à M. Viardot, M. Robert ne jouissait pas d'une bonne santé. Sa course autour du monument, en pleine nuit et par un froid des plus rigoureux, avait porté un rude coup à cet administrateur. C'était un homme simple et bon. Il laisse sa fortune, évaluée à 800,000 francs, à un neveu, M. Felix Réal, membre de la Chambre des Députés.

*** *Zampa*, l'un des meilleurs ouvrages d'Hérold, va être repris prochainement à l'Opéra-Comique pour Marié, qui jouera le rôle principal.

*** On parle d'une importante réclamation de M. Viardot. On sait qu'une compagnie d'assurance a dû payer trois cent mille fr., résultant de l'incendie de la salle Favart. Cette somme a été touchée par les reconstructeurs. Cependant elle garantissait le matériel des Bouffes aussi bien que le reste du bâtiment. Dans ce matériel se trouvaient les décorations; M. Viardot les ayant perdues, avait droit à sa part dans la prime d'assurance. Les décorations qu'il a été obligé de faire faire pour exploiter l'Odéon, lui ont coûté environ cinquante mille francs. C'est cette somme qu'il réclame sur celle de cent mille écus qui couvrait la totalité de l'édifice, et à laquelle il a bien évidemment droit puisqu'il était le directeur privilégié de ce théâtre. On ne pense pas que les tribunaux puissent juger autrement.

*** Trop souvent nous sommes malheureusement forcé de nous plaindre de la parcimonie de MM. les directeurs de l'Opéra-Comique pour ne pas nous empresser de citer un trait qui fait honneur à M. Crosnier. « Il y a quelques jours, M. Crosnier ayant été appelé à l'audience des référés, relativement aux affaires d'un spectacle des boulevards dans lequel il a des intérêts considérables à débattre devant les tribunaux, était assis dans la pièce d'attente, lorsqu'il vit arriver le garde du commerce M... que suivait un homme infirme, affaibli par l'âge et la maladie, et soutenu par deux enfants de treize à quatorze ans dont les larmes attestaient la profonde douleur. Attiré près de ce groupe intéressant par un mouvement de compassion, le directeur interrogea le vieillard avec un accent de bienveillance qui excita la confiance du malheureux; celui-ci raconta qu'ayant été remercié d'un emploi qu'il occupait, à raison de son âge avancé et de son état maladif, il n'avait pu acquitter ce qu'il devait à M. M..., maître de pension de la banlieue, pour l'éducation de ses deux fils, et que, dans l'ignorance où il était des affaires commerciales, il avait tout à la fois consenti au profit de son créancier une lettre de change et lui avait remis un acquiescement au jugement à intervenir. Il ajouta que, grâce à l'humanité du garde du commerce, qui, le voyant faible et souffrant, avait retardé la mise à exécution de son mandat, il était resté libre quelques jours encore; mais qu'enfin, d'après les ordres du créancier, on allait le conduire à la prison pour dettes, si M. le président ne trouvait quelque nullité dans la procédure suivie contre lui. Emu de ce récit et des pleurs des pauvres enfants de ce vieillard, le directeur saisit le dossier, y jeta un coup d'œil, et s'adressant au garde du commerce : « Vous me connaissez, lui dit-il, voici ma signature; rendez cet homme à la liberté, et passez à ma caisse; tout vous sera payé... Monsieur, ajouta-t-il en se tournant vers le vieillard, vous êtes mon débiteur, et j'aime à me trouver avec ceux qui me doivent; venez me voir souvent, ce sera m'obliger. » En achevant ces mots, il entra dans le cabinet de M. le président, accompagné des bénédictions de la pauvre famille et des témoins de cette scène touchante.

*** L'académie des sciences a entendu dans sa séance du 31 mars un mémoire du baron Blein sur une manière d'établir par les vibrations sonores des tuyaux à vent un diapason invariable, d'après lequel pourraient se régler les instruments et les voix d'un vaste ensemble d'exécution musicale. Ce serait une réforme utile, car le diapason des diverses masses de symphonistes en Europe est plutôt basé sur l'appréciation de l'oreille que sur un procédé physique toujours le même. M. Blein s'est aussi occupé de l'influence qu'exerce la largeur des tuyaux d'orgue en métal sur la production des sons, et cette condition du diamètre n'avait pas été assujettie encore à des expériences précises. Toutes ces améliorations seront appliquées à la construction du grand orgue de l'église de Saint-Denis, qui paraît devoir surpasser tout ce qui existe en ce genre dans l'Europe entière, même à Harlem.

*** Demain lundi, 6 avril, à neuf heures du matin, la première chambre de la Cour royale doit s'occuper du procès entre M. de Bériot et madame Lemoine et Cie.

*** Les nouveaux salons de madame la comtesse de Grabowska se sont ouverts cette année sous les auspices de talents remarquables, MM. Pouchard, Sowinski, Robbrechts, mesdames Widemann, Loveday, etc., ont contribué à cette fête d'inauguration; mais ce que les artistes trouvent surtout de remarquable chez cette patronesse des arts, c'est qu'ils sont constamment écoutés avec un religieux silence par un auditoire à la fois fashionable et connaisseur.

*** Un concert sera donné par M. Osborne, demain lundi, à huit heures du soir, dans les salons de M. Pleyel et compagnie, rue Rochechouart, 20; en voici le programme: *Première partie :* 1° duo; 2° air chanté par mademoiselle Bazin; 3° sonate de Beethoven, pour piano, exécutée par M. Osborne; 4° duo italien chanté par mademoiselle Pauline Garcia et M. Inchindi; 5° trio (inédit) pour piano, violon et basse, composé par M. Osborne, et exécuté par MM. Artôt, Franchomme et l'auteur. *Seconde partie :* 6° solo de violoncelle, composé et exécuté par M. Franchomme; 7° mélodie avec accompagnement de violoncelle, chantée par mademoiselle Pauline Garcia et accompagnée par M. Franchomme, suivie de romances espagnoles; 8° solo de violon, composé et exécuté par M. Artôt; 9° grandes variations pour piano, suivies d'un rondo valse, composés et exécutés par M. Osborne; 10° ballade anglaise et le Retour du Pêcheur, composé par M. Osborne, chanté par M ***.

*** La Société de la morale chrétienne donnera samedi 11 avril, dans les salons de M. Herz, un grand concert vocal et instrumen-

tal au profit des orphelins des deux sexes adoptés par le comité spécial de cette œuvre. On entendra MM. Trébert, Lacombe Alard, Lefebure-Wely, madame Wartel et plusieurs autres célèbres instrumentistes. La partie vocale promet aussi de ne rien laisser à désirer : les grands artistes sont toujours prêts quand il s'agit d'une bonne œuvre. Le concert commencera à huit heures, les portes seront ouvertes à sept. On se procure des billets d'avance au siége de la société, 12, rue Taranne; chez M. Bohrel, président du comité des orphelins, 2, rue de la Verrerie; chez M. Herz et chez les principaux marchands de musique.

*** M. et madame Mortier de Fontaine donneront le jeudi soir, 9 avril, dans les salons de M. Erard, un concert fort intéressant dont voici le programme : 1° 18e Psaume de Marcello, chanté par madame Mortier, MM. Wartel, Boulo et Mangin ; 2° Concerto de clavecin (œuvre 4e), de Haendel, exécuté par M. Mortier ; 3° Air de *Il convito d'Alessandro*, oratorio de Haendel, chanté par M. Géraldy ; 4° Andante d'un concerto de J.-S. Bach, exécuté par M. Alard ; 5° Air de *Mitrane*, opéra de l'abbé Francesco Rossi (fin du XVIIe siècle), chanté par madame Mortier ; 6° Grande fantaisie (œuvre 80) de Beethoven, pour piano, orchestre et chœurs ; la partie de piano sera exécutée par M. Mortier ; 7° *Souvenirs d'Irlande*, solo de harpe, composé par Labarre, exécuté par mademoiselle Pauline Jourdan ; 8° *Bella imago*, grand duo de *Semiramide*, de Rossini, chanté par madame Mortier et M. Géraldy ; 9° Divertissement sur une cavatine de Paccini, composé par Liszt et exécuté par M. Mortier ; 10° *Prière de Moise*, de Rossini, exécutée par l'orchestre et les chœurs. L'orchestre, composé de MM. les artistes du Théâtre-Italien et de l'Académie royale de musique, sera dirigé par M. Tilmant. Les chœurs seront conduits par M. Pastou.

*** Deux de nos sommités artistiques, MM. Artôt et A. Batta, qui doivent nous quitter sous peu, viennent de retarder leur départ pour donner ensemble, *au profit d'une famille indigente*, une grande matinée musicale, le mardi 14 avril, dans les salons de M. Erard, rue du Mail, 13. Il est beau de voir deux artistes pareils faire ainsi leurs adieux au public. Voulant faciliter à tout le monde le moyen de contribuer à cette bonne œuvre, MM. Artôt et Batta ont mis le prix du billet à 5 fr.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Versailles.* — Le conseil municipal de cette ville a pris dès long-temps la sage résolution d'encourager, de récompenser par un témoignage public ceux de nos compatriotes qui obtiendraient un premier prix dans les concours annuels de la capitale. Aussi, l'année dernière encore, il a voté une médaille d'or à M. Lefuel, à l'occasion du grand prix d'architecture qu'il avait obtenu. Aujourd'hui, c'était le tour de mademoiselle Dobré, à laquelle on vient d'offrir cinq partitions : *Orphée*, *Fernand Cortez*, *Moïse*, *Gustave ou le Bal masqué* et *le Siége de Corinthe*, magnifiquement reliées, avec le chiffre de la jeune cantatrice et les armes de la ville, au-dessous desquelles on lit :

A Marie Rosalie-Claire Dobré,
Premier prix de déclamation lyrique du Conservatoire.
Année 1839.
Versailles, sa ville natale.

*** *Rouen.* — On lit dans *le Mémorial* du 31 mars : — Je n'ose pas vous parler de l'Opéra-Comique. La troupe de Rouen vaut cent fois davantage. Madame Henri Potier, dont les journaux ont fait un grand éloge, est une très jolie femme qui a le petit inconvénient de chanter faux et avec prétention. Mademoiselle Borghèse, qui a une bonne méthode, est tout-à-fait dépaysée dans la rapsodie de Donizetti, intitulée *la Fille du Régiment*. On a rendu à cette jeune femme un détestable service en la faisant débuter dans cet ouvrage. Madame Eugénie Garcia est souvent malade, et cette belle cantatrice n'a qu'un rôle dans une mauvaise pièce intitulée *Eva*. Quant aux hommes, l'Opéra-Comique fera bien d'en chercher encore et de ne pas se lasser. L'ancien théâtre Favart, où M. Crosnier va bientôt transplanter sa troupe, subit de notables embellissements. On pourra se plaindre cependant des salons qu'il fait construire derrière les loges. A son théâtre plus qu'à tout autre, il ne faut donner aux spectateurs aucune occasion de ne pas écouter. Ce serait achever de tuer l'opéra-comique, et Dieu merci! grâce à M. Crosnier, cette opération est déjà en assez bon chemin.

*** *Châlons-sur-Saône.* — Congrès musical. — Cette solennité que nous avions annoncée il y a peu de temps, a eu lieu le dimanche 22 mars. Treize villes ont répondu à l'invitation des Châlonais, et, comme l'a dit un des poëtes qui ont chanté cette fête musicale :

Lyon, Baune et Dijon, Mâcon, Dole et Tournus,
Seurre et Lons-le-Saumier, Louhans et Bourg en Bresse,
Chaque ville a tenu sa loyale promesse.

Il est fâcheux que le vers n'ait pas été assez élastique pour admettre Nuits, Meursault et Thoissey, qui avaient aussi de joyeux représentants. Cent soixante-dix convives ont été réunis dans un magnifique banquet que M. le maire a présidé, et dont M. le président et MM. les membres de la Société philharmonique de Châlons ont fait les honneurs d'une manière parfaite. Après le banquet, la jolie salle de spectacle de Châlons, décorée nouvellement avec goût, a reçu 7 à 800 personnes dont les places étaient retenues depuis long-temps. Un orchestre de 180 à 200 musiciens a exécuté, avec un ensemble auquel il était difficile de s'attendre, l'ouverture de *Missolonghi* de Hérold, la symphonie en *ut* de Beethoven, et l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini. Trente à quarante enfants des écoles primaires remplaçaient les voix de femmes dans les chœurs, qui ont été chantés d'une manière remarquable. Neuf duos ou solos de voix ou d'instruments ont été écoutés dans un religieux silence, et applaudis avec enthousiasme par un auditoire animé de la plus vive sympathie pour cette solennité musicale. Les Châlonnais, dit le *Censeur de Lyon*, ont pris une généreuse initiative dans la question de la moralisation des masses par les arts et la musique. L'autorité municipale, pour perpétuer la mémoire de cette belle fête, a fait frapper une médaille dont la distribution sera faite dans quelques jours à chacun des artistes et amateurs qui ont pris part au congrès musical. Espérons qu'un si noble exemple ne sera pas perdu pour notre cité, qui doit se montrer digne en tout du premier rang auquel elle a le droit de prétendre en province.

*** *Poitiers.* — Grande Association musicale de l'Ouest. — Les fêtes musicales de la grande Association de l'Ouest, qui doivent être célébrées cette année à Poitiers, sont définitivement fixées aux 16 et 17 juin prochain. Le 16, à 11 heures précises du matin, on exécutera dans l'église de Saint-Jean-de-Montierneuf une messe en musique de Cherubini (la deuxième messe solennelle en *ré*). Le 17, à 8 heures du soir, dans la salle de spectacle disposée en salle de concert, aura lieu la seconde solennité, dans laquelle on entendra comme morceaux d'ensemble : La symphonie en *ré* de Beethoven ; l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck ; le second acte, en entier, de *la Vestale* de Spontini ; l'ouverture de Spontini ; l'ouverture de *Sémiramis* de Rossini ; un chœur de *Judas Machabée* de Handel ; la bacchanale des *Danaïdes*, ajoutée à l'opéra de Salieri par Spontini. Rien n'est encore définitivement arrêté quant aux *soli* ; on sait seulement qu'on entendra M. Vogt. Les listes de souscription, qui seront irrévocablement fermées le 15 avril prochain, sont déposées chez MM. les commissaires de la Société philharmonique ; le prix est de 6 francs par personne pour les deux fêtes.

*** *Nantes.* — Mademoiselle Caremoli a donné ici un concert, en présence d'une société choisie. La jeune virtuose s'est fait entendre dans quatre morceaux différents : — la romance du saule d'*Othello*, — l'air de *Robert-le-Diable* (*Grâce*, *grâce.*), — le rondo d'*il Furioso*, et le grand air de *Roméo et Juliette*. Ce choix de morceaux est assez varié pour qu'il soit permis, après les avoir entendus, de porter un jugement sur l'avenir d'un artiste. — Or, l'opinion générale que nous avons entendu manifester par les auditeurs de mademoiselle Caremoli et que nous partageons sans réserve, promet une brillante carrière à cette virtuose. — Elle est organisée pour obtenir de grands succès sur les premières scènes lyriques. Mademoiselle Caremoli serait indubitablement dès aujourd'hui même une cantatrice de premier ordre si elle savait maîtriser davantage, mieux fléchir encore, et mieux égaliser l'admirable instrument dont la nature l'a si heureusement douée. Cette voix, où domine un *contralto* très remarquable, parcourt une grande étendue de l'échelle diatonique. Elle peut donner avec netteté et vigueur depuis le *mi* grave jusqu'à l'*ut* le plus élevé. — Le *medium* est un peu faible, comme il l'est en général dans les voix aussi étendues. Mais une étude persévérante corrigera ce défaut.

*** L'anecdote suivante est, depuis quelques jours, le sujet de toutes les conversations des habitués du théâtre dans une des nos grandes villes maritimes. M. P..., officier de marine, nous écrit notre correspondant, avait déjà séjourné ici il y a quelques années,

et les coulisses avaient conservé le souvenir de ses bonnes fortunes. Revenu dernièrement, à la suite d'un voyage aux Indes, il ne fut pas moins heureux auprès d'une jeune choriste, blonde fort jolie, qu'il ne l'avait été précédemment auprès de deux ou trois actrices en emploi; mais son séjour devait être de peu de durée, il fut convenu entre lui et l'objet de ses nouvelles affections, que celui-ci quitterait incognito la ville et irait l'attendre au port voisin, où il devait s'embarquer pour la Chine. Ce qui fut dit fut fait, et déjà le terme fixé par le lovelace-marin pour rejoindre sa dulcinée était arrivé, lorsque celle-ci, en se promenant sur les quais de L..., reconnut M. P... à bord d'un bâtiment qui allait faire voile. Mais il n'était pas seul, et la pauvre enfant reconnut très distinctement auprès de lui, sur l'avant-pont, une de ses camarades de théâtre. Jugez de son désespoir quand elle vit le vaisseau s'éloigner, emportant son infidèle et la rivale qui l'avait supplantée. Il n'y avait plus qu'un parti à prendre : revenir et se mettre à la merci de son directeur. Celui-ci, heureux de retrouver au moins une des deux brebis égarées, voulut bien oublier le passé; mais la gentille choriste ne peut se consoler entièrement, et on l'entend souvent répéter dans sa chambrette ce refrain de *la Caravane :*

Le papillon léger, vole.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** On lit dans l'*Indépendant* (journal de Bruxelles) du 21 mars : « Duprez viendra-t-il ou ne viendra-t-il pas à Bruxelles? Nous avions ouï dire, il y a quelques mois, qu'il y viendrait et qu'il y chanterait et dans un concert et au théâtre. Ensuite ce bruit a été démenti, et une personne qui est en relations de famille avec le célèbre chanteur nous avait assuré qu'il ne viendrait pas. Voici maintenant que le contraire se réalise. Une affiche annonce que le 15 avril prochain, Duprez se fera entendre dans un concert organisé par la Société philanthropique, où chantera aussi madame Treilhet-Nathan. M. Haumann prendra part également à cette solennité musicale en y jouant un concerto et une fantaisie, ainsi que mademoiselle Lahouse, pianiste d'un grand talent, et qui est à Bruxelles depuis quelques mois. Le concert en question sera donné dans l'église des Augustins. Il serait heureux que l'on pût profiter de la présence de Duprez et de mademoiselle Nathan pour obtenir d'eux une ou deux représentations au moins au Grand-Théâtre. Le pourra-t-on? le voudra-t-on?

— Un journal annonce que mademoiselle Jawureck est assez complétement rétablie pour tenir l'engagement qu'elle a pris de chanter quatre fois le rôle de Valentine des *Huguenots*, d'ici au 20 avril.

*** M. Moschelès vient d'être nommé pianiste du prince Albert.

*** Voici un fait qui prouve combien les haines religieuses sont encore vivaces chez quelques membres du clergé anglican. Miss Delcy, jeune cantatrice du théâtre de Drury-Lane, à Londres, s'étant chargée, sur la proposition qui lui en avait été faite, de chanter une des principales parties de l'oratorio du *Judas Machabée*, de Haendel, qui doit être exécuté prochainement dans l'église de Mary-le-Bonne, au bénéfice des indigents, les ecclésiastiques qui desservent cette église se sont empressés de lui notifier qu'ils ne pourraient lui permettre d'y chanter, parce qu'elle avait chanté dans quelques unes des chapelles catholiques de notre capitale.

*** *Milan.* — Correspondance particulière. — Mercadante vient de faire représenter à la *Fenice*, un nouvel opéra intitulé *la Solitaria delle Asturie*, *ossia la Spagna ricuperata* (la Solitaire des Asturies, ou l'Espagne reconquise). Le libretto est de Romani. On dit que c'est de la musique bien faite, mais peu saillante d'ailleurs. Le public l'a jugée de cette façon. On a applaudi un duo entre le ténor Pedrazzi et madame Schütz, puis un autre duo entre madame Schütz et le basso Balzar. Mercadante paraît avoir visé à une grande richesse dans l'instrumentation. Toutes les ressources de l'orchestre, y compris l'orgue, ont été employées dans l'introduction. On reproche à cet opéra l'abus dans ce genre, et l'emploi insupportable des trompettes. *Ildegonda*, opéra de Solera, a été représenté ici pour la première fois au profit d'un établissement de charité. Ce début ne tient pas tout ce qu'on promettait au nom de l'auteur, poëte et musicien (car il a écrit aussi son libretto), et que la société milanaise vantait comme un prodige. M. Thémistocle Solera est bien, en effet, un jeune homme doué d'une facilité remarquable, et qui ne savait pas une note de musique il y a deux ans; mais on ne s'improvise pas ainsi compositeur, et il a beaucoup à faire avant de justifier la bonne opinion qu'on a de lui. On a représenté également ici un nouveau ballet de Rugali, *la Zingara andalusa* : fiasco complet. Nous avons pour la saison prochaine Carlotta Vittadini, en qualité de *prima dona*, et le ténor Gaetano Freschini. Bernardo Vestris est engagé comme maître de ballets.

*** *Trieste.* — *Ginevra degli Alimieri*, opéra nouveau du maestro S. Levi, a obtenu ici un de ces succès éclatants, mais faciles, qui manquent rarement aux œuvres nouvelles écrites dans le goût à la mode en Italie. Madame Schoberlechner et les chanteurs Poggi et Ferlotti ont partagé le triomphe du compositeur.

*** *Nuremberg.* — Grâce à la coopération de quelques artistes distingués du théâtre royal allemand de Munich, qui en vertu d'un congé, se trouvent momentanément ici, nous avons vu hier exécuter pour la première fois dans notre ville l'*Eclair*, opera en trois actes de M. Halevy, traduit en allemand par M. Ferdinand Ellmenreich. Cette pièce a obtenu le plus grand succès; les spectateurs l'ont redemandée à l'unanimité, et le régisseur est venu annoncer qu'elle serait donnée le lendemain pour la seconde fois. L'empressement du public pour entendre la belle musique de M. Halevy est tel, que ce matin à dix heures, tous les billets pour cette représentation étaient déjà enlevés.

*** *Leipzig.* — Liszt va nous quitter, après avoir donné à son bénéfice deux grands concerts et joué au profit d'un établissement de bienfaisance. Toutes les occasions de l'entendre ont été saisies par notre population avec un empressement extraordinaire. Ce qu'on a trouvé surtout d'admirable en lui, c'est le génie d'exécution qui le caractérise et fait une création véritable de toutes les productions des autres qu'il s'assimile, dans des conditions différentes d'ailleurs. Ainsi, sans parler de la perfection de son mécanisme, rien n'égale cette faculté qu'il a de rendre au plus haut degré une originalité toute spéciale aux œuvres de Beethoven, Weber, Hummel, Mendelsohn, Chopin, Hiller, etc. Mendelsohn a arrangé en son honneur une fête d'artistes, où Liszt a exécuté avec lui et avec Hiller une composition de Seb. Bach sur trois pianos. Il a été malheureusement impossible à Liszt de demeurer parmi nous plus long-temps.

*** *Hambourg.* — M. Max Bohrer va entreprendre avec sa fille Sophie Bohrer un voyage artistique dans le nord de l'Allemagne. Tous deux doivent venir donner des concerts dans notre ville.

*** *Franefort-sur-le-Mein*, 30 *mars.* — Hier au soir, nous avons entendu, pour la première fois en notre ville, l'ouverture du *Roi Lear*, de M. Hector Berlioz, qui a terminé le concert donné par la Société philharmonique dans la grande salle du Musée. Cette grandiose symphonie, exécutée par cent dix musiciens et amateurs, a électrisé a nombreuse et brillante assemblée qui s'y trouvait réunie, laquelle en a manifesté sa satisfaction par des applaudissements qui se sont prolongés au-delà de dix minutes.

*** *Copenhague, le 22 mars.* — Avant-hier au soir, le roi et la reine sont allés au spectacle pour la première fois depuis la mort de feu Frédéric VI, dont le deuil de cour a fini le 15 du courant. A cette occasion, on a donné sur le théâtre national et royal, que LL. MM. ont honoré de leur présence, la première représentation de *Guido et Ginevra* ou *la Peste de Florence*, opéra de M. Halevy, traduit en danois par Gjenneborg et Johannessen, et *Dania*, ballet nouveau en un acte, composé par M Bournonville, Français, premier sujet du corps de ballet de ce théâtre, et qui sera nommé incessamment directeur de la danse. L'opéra a été accueilli avec la plus grande faveur, et l'on a remarqué que le roi a souvent donné lui-même le signal des applaudissements.

*** Athènes continue à jouir de l'opéra italien. On y a exécuté *il Barbiere* de Rossini.

Le Directeur, A. SPECHT.

CONCERTS ANNONCÉS.

Les amis de Jules Godefroy pour élever un monument à sa mémoire, 6 avril. Salons de Herz.

M. Schimon, 6 avril. Salons de M. Herz.

M. Osborne, 6 avril. Salle Pleyel.

M. Haumann, 7 avril. Salons de M. Herz.

M. Ropiequet, 9 avril.

M. et madame Mortier de Fontaine, le 9 avril. Salons Erard.

Société de la morale chrétiene, le 11 avril. Salons Herz.

MM. Artôt et Batta au profit d'une famille indigente, le 14 avril. Salons Erard.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. REVUE ET N° 29.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
5 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 9 avril 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été:
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. BUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. 7e concert du Conservatoire, par H. BERLIOZ. — Concerts, par H. BLANCHARD. — Revue dramatique, par CH. MERRUAU. — Correspondances particulières : Milan, Palerme. — Nouvelles.

SEPTIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Cette semaine était celle des phénomènes musicaux; car, sous le double rapport de l'exécution et de la composition, la soirée donnée au bénéfice des Polonais et le concert du Conservatoire peuvent être considérés comme deux prodiges, dans deux genres essentiellement différents, bien entendu. J'ai assisté à l'une et à l'autre, c'est peut-être pour cela que je suis si malade aujourd'hui. J'aurais beaucoup de choses à dire sur la nature et les causes de ce malaise, et je sais bien à quel spécifique il faudrait avoir recours pour me guérir; mais puisqu'il n'est pas à ma portée, je dois prendre mon mal en patience, rester au coin de mon feu et parler des chefs-d'œuvre de Beethoven et de Mozart, absolument comme s'il ne s'était rien passé d'extraordinaire au théâtre de la Renaissance vendredi dernier. D'autant plus que mon spirituel collaborateur Henri Blanchard a déjà entretenu les lecteurs de *la Gazette musicale* de cet énorme événement. Je suis fâché pourtant, et même étonné, et même outré, de la froideur qu'il a mise à énumérer tant de merveilles; il a l'air d'un homme qui s'attendait à tout ça. Je n'ignore pas qu'il a beaucoup lu, beaucoup écrit et prodigieusement entendu de bonne musique en sa vie, mais, pardieu, cet aplomb qui ne veut s'ébahir de rien, qui n'admet ni éblouissements ni vertiges en pareil cas, n'est pas naturel; il n'y a qu'une vanité, un orgueil, une morgue inimaginables qui puissent l'expliquer. Je suis bien un peu blasé aussi sur certains effets de notre art, mais quand je rencontre des choses d'une telle force, tout mon sang s'agite et s'échauffe, je sens ma tête rougir et mes pieds se crisper; cette espèce d'enthousiasme ne me rend point bienveillant du tout, et le pauvre qui, à la sortie du théâtre, me demanderait un sou, pourrait bien recevoir pour aumône un affreux coup de poing. Au lieu d'une bourrade, Blanchard serait capable, lui, de donner sa contremarque et d'envoyer le mendiant voir le reste de la représentation. Tant il joue bien l'indifférence et le flegme!

Ceci me rappelle le trait de cet amiral anglais qui, ayant invité Jean-Bart à déjeuner à son bord, et pour éprouver le sang-froid du célèbre marin, fit lâcher tout à la fois une bordée de trente coups de canon, au moment où Jean-Bart dépliait sa serviette. Le navire en trembla jusqu'à la cale, il était bien permis à notre héros de manifester une certaine émotion. Pour ne pas rester en arrière de politesse, Jean-Bart pria son rival à souper pour le lendemain, et en se mettant à table, découvrant quatre barils de poudre qu'il avait fait défoncer pour cette petite collation, planta une bougie allumée au milieu du contenu de chacun d'eux. Ils mangèrent ainsi bravement entre ces quatre chandeliers peu confortables. Mais n'y avait-il pas de la comédie dans leur fait? et le trouble soudain de Jean-Bart à la brusque allocution des canons anglais a-t'il rien de ridicule ou de

déshonorant? Je n'ose le décider. Toujours est-il que je ne me crois pas humilié pour avoir éprouvé des impressions terribles à la représentation des Polonais et que j'eusse mieux aimé voir le critique dont je parle avouer franchement les siennes, au lieu de louer avec tant de réserve et de calculer ainsi sa modération. Ah! Blanchard, vous vous maniérez! — Venons au concert du Conservatoire :

Symphonie en *sol* mineur de Mozart. Premier morceau, admirable de travail et plein de charmantes fantaisies; adagio tendre, doux, délicat et calme; menuet vigoureux au début, délicieux de grâce et de naïveté au milieu; finale plein de verve, semé de traits d'une adorable mélodie. La parfaite exécution de ce chef-d'œuvre, le ravissement du public et le mien propre m'ont pourtant fait oublier momentanément la soirée de la Renaissance. Ce n'est pas peu dire, j'en réponds.

Mademoiselle Lavoye est venue ensuite chanter avec une excellente méthode, une voix fraîche, très juste et très assurée dans ses intonations, un air fort difficile de Haendel, qu'elle a su faire applaudir malgré le mouvement lent et le caractère triste qui y dominent.

Allard est un beau et vigoureux talent qui grandit chaque jour. Je l'aime parce qu'il est profondément expressif, parce qu'il a du style, parce que son violon pleure ou rit, prie ou chante avec passion, parce qu'il joue juste, parce que son archet, d'une hardiesse extrême, est en même temps presque toujours heureux. Il a joué aux grands applaudissements de l'auditoire, une fantaisie de sa composition, un peu trop développée peut-être, mais supérieurement écrite et semée de mélodies qu'on trouverait belles encore sans le prestige d'une exécution comme la sienne. Allard est un des virtuoses qui honorent le plus le Conservatoire et l'habile maître qui lui donna les premières leçons.

Alizard s'est bien acquitté de la tâche difficile que lui imposait la scène de la fête d'Alexandre. On a trouvé, dans la loge des critiques (c'est la loge infernale du Conservatoire) qu'il ne nuançait pas assez son chant. On a peut-être raison; quant à moi, je ne vois pas ce qui aurait pu motiver là-dedans des nuances bien accusées; à moins de chercher, comme Rubini, des oppositions de forte et de piano, seulement pour produire des effets d'*instrumentation vocale*. Il y a, du reste, dans ce morceau, des passages qui rappellent tellement l'entrée du commandeur, au dernier acte de *Don Juan*, que le chanteur a bien pu se laisser entraîner à prendre des inflexions un peu plus solennelles qu'il n'eût été nécessaire.

Madame Farrenc nous a fait connaître une ouverture bien écrite, et instrumentée avec un talent rare chez les femmes, et dont, en France du moins, on n'aurait pas d'exemple sans mademoiselle Bertin. Ce morceau, où brille surtout la facture, est écrit depuis huit ans, dit-on; madame Farrenc, malgré le mérite de cette première œuvre, a, sans aucun doute, fait aujourd'hui de grands progrès.

On ne se pique pas de littérature dans la rédaction des programmes du Conservatoire. Un jour on appelle Marcello *Benetto* au lieu de Benedetto, Marpurg s'y écrit *Charpug*, et on y déclare au public que Sébastien Bach *réunissait les perfections de plusieurs grands hommes.* Cette fois on a donné pour titre au morceau dont je vais parler, tout simplement : *Duo de Clari*. De sorte que beaucoup de gens se demandaient et se demandent encore probablement s'il ne s'agissait pas d'un fragment de l'opéra italien de M. Halevy, intitulé également *Clari;* erreur qui, du reste, ne saurait être désagréable à l'auteur de *la Juive.* L'abbé Clari était un brave chanoine de Pistoïa, je crois, qui s'amusait à faire de petits chefs-d'œuvre de ciselure musicale, sous le nom de madrigaux à deux et à trois voix, sans autre accompagnement qu'une basse chiffrée. Ces madrigaux demeureront des modèles de l'art d'allier la mélodie avec les plus piquantes combinaisons du contre-point. Celui qu'on a chanté dimanche (*cantando un di*) en est la preuve; un autre moins connu (*quando tramonta il sole*) nous a toujours paru également merveilleux d'invention, de savoir et de finesse. Mais cette musique, dont chaque note est essentielle, exige une perfection de chant qu'on ne peut aisément rencontrer, et que la direction actuelle des études vocales doit nécessairement rendre de plus en plus difficile à obtenir dans ce style. Mesdemoiselles Dobré et Lavoye l'ont néanmoins rendu d'une façon très satisfaisante, à quelques sons près. Je les engagerais dans le cas où elles chanteraient de nouveau ce délicieux duo, à ne point chercher à briller l'une aux dépens de l'autre, à ne pas répéter *piano* le trait que la première vient de chanter *mezzo-forte,* et réciproquement, mais à assimiler, au contraire, les timbres et les inflexions, comme si le morceau était exécuté par une seule personne douée de deux voix égales, et animée d'une joie calme et d'un sentiment de bonheur plein de sérénité.

Le concert s'est terminé par

LA SYMPHONIE EN *UT* MINEUR.

De même la soirée de la Renaissance a fini par un vaudeville.

H. Berlioz.

CONCERTS.

Chronologue, historiographe des nombreux concerts qui se donnent dans Paris, nous les résumons autant que possible, comme ces historiens qui peignent à grands traits les faits et gestes de leurs personnages, sans entrer dans tous les détails de stratégie à propos d'une grande bataille qui s'est donnée à telle ou telle époque : ainsi, bien qu'ils fussent entourés d'habiles lieutenants, on dit communément que François Ier gagna la bataille de Marignan, Henri IV la bataille d'Ivry et celle d'Arques, le maréchal de Saxe la bataille de Fontenoy, que Napoléon remporta les victoires de Marengo, d'Austerlitz et de Wagram, sans entretenir minutieusement le lecteur de tous ceux qui coopérèrent aux succès de ces illustres journées. A l'exemple de ces grands écrivains, je dirai donc que tel ou tel jour Sigismond Thalberg, de Bériot, Frantz Liszt, Alexandre Batta, Apollinaire ou Marc-Antoine de Kontski, ou César-Auguste Franck sont venus, ont vu et ont vaincu, vaincu les intelligences les plus rebelles aux charmes de la musique, qu'ils se sont couverts de gloire et ont recueilli une ample moisson de lauriers et d'applaudissements.

Et d'abord nous devons réparer un oubli involontaire que nous avons à nous reprocher à l'égard de M. Labarre. Ce harpiste a donné un concert que nous avions mentionné dans le sommaire de notre dernier article; et par une préoccupation assez concevable dans le tohu-bohu de matinées et de soirées musicales qui nous appellent, nous réclament, nous circonviennent, nous étreignent, nous avons passé sous silence le concert de M. Labarre qui cependant a été un des plus brillants de la saison. Ce concert, d'ailleurs, s'est fait remarquer par une innovation heureuse, celle de la diminution du prix des billets, ce qui n'a pas empêché que l'auditoire ne fût tout aussi distingué, tout aussi aristocratique et fashionable que celui des autres concerts dont l'entrée coûte, comme on sait, dix, douze ou quinze francs, ou rien du tout, à volonté. A ce sujet nous pouvons an-

noncer qu'il va être donné — donné nous semble en cette circonstance avoir une singulière acception, — un concert par un de nos plus célèbres et de nos plus excentriques pianistes, à vingt francs le billet. Il fera seul les frais de cette séance musicale en y exécutant quatre morceaux de sa composition; il dit comme la Médée de Corneille, pour faire accourir le beau monde à cette solennité artistique :

Moi!

Moi, dis-je, et c'est assez!

Cette tentative exceptionnelle réussira sans doute, car dans Paris si l'on court aux spectacles, aux plaisirs qui ne coûtent rien, ou peu de chose, il y a aussi un public qui est enchanté de pouvoir goûter des plaisirs qui ne sont pas à la portée de tout le monde.

Nous disions donc que M. Labarre s'est fait entendre devant une nombreuse assemblée jeudi passé, 2 avril, dans la salle de M. Henri Herz. Il a été secondé dans ce concert par M. Willent, qui a cherché à nous peindre *la mélancolie* sur son basson, par M. Herz, qui a exécuté une grande fantaisie sur la *Lucia di Lammermoor*, par M. Franchomme, qui nous a redit sur le violoncelle son joli boléro que nous avons entendu déjà plusieurs fois, par mademoiselle Pauline Garcia, qui a eu les honneurs de la soirée, non dans la *romanza : Felice Donzella*, avec accompagnement de harpe obligée par M. Labarre, morceau assez médiocre et assez froid, mais avec un air italien, dans lequel elle a déployé un luxe et un bon goût de vocalisation et de traits, une égalité de sons, une nouveauté d'ornements d'un style élégant et pur, dont elle s'écarte quelquefois, par l'envie de produire de l'effet, par des éclats de voix et une affectation de sons de contralto, qui témoignent moins de la richesse de sa voix que de son désir d'obtenir de nombreux et bruyants suffrages.

Madame Labarre, que nous avons applaudie il y a quelques années sous le nom de mademoiselle Antonia Lambert, a dit un air du dix-sptième siècle, par Scarlati, qui a paru froid, mais elle a pris sa revanche dans deux jolies romances de son mari : CORA ou *la Vierge du soleil* et TERESA *la Dangereuse*, que le bénéficiaire a accompagnées comme un compositeur plus préoccupé de faire ressortir le luxe de son accompagnement que de laisser entendre la mélodie aux auditeurs, qui ont ordinairement cette sotte faiblesse, excusable pourtant, de vouloir qu'on leur laisse distinguer le chant.

M. Labarre, dans sa fantaisie sur un air de *la Révolte au Sérail* et dans *les Souvenirs* de DONIZETTI, avec accompagnement de cor obligé, exécuté par M. Gallay, s'est montré harpiste brillant, net, chaleureux et chanteur expressif, le premier enfin sur cet instrument, que seul il est capable d'empêcher de retomber dans l'oubli qui le menace.

MADEMOISELLE HONORINE LAMBERT.

Mademoiselle Lambert est sœur de madame Labarre et l'une de nos plus habiles pianistes; elle se fait entendre trop rarement : son exécution est fine, propre, élégante. Mademoiselle Lambert nuance avec infiniment de grâce et déploie souvent aussi plus de force et d'énergie qu'on n'est en droit d'en attendre de son sexe dans l'art quelque peu mécanique de jouer du piano. Au lieu du grand trio de Beethoven annoncé sur le programme et qui devait commencer le concert, un morceau de Hummel, à quatre mains, a été dit par la bénéficiaire et M. Alkan, avec autant d'ensemble que de verve. Après un duo d'*Anna Bolena*, dit par Inchindi et mademoiselle Pauline Garcia, après des mélodies chantées par madame Labarre, un solo de violon par M. Artôt, une grande scène de Lara (non sur le personnage si poétique de lord Byron, ce que nous aurions autant aimé), composé par Chéret et chanté par Alexis Dupont, mademoiselle Honorine Lambert a abordé comme tous et toutes les pianistes de l'époque la grande fantaisie sur la *Prière de Moïse* de Thalberg. Elle n'a pas été au-dessous de ce chant large et religieux, et des inextricables, des effrayantes difficultés de ce morceau, qui empêche de dormir tant de pianistes en France, nous pourrions dire même en Europe. Mademoiselle Lambert s'est montrée digne d'être entendue et applaudie par l'auteur de cette fantaisie-monstre : c'est le plus bel éloge que nous puissions adresser à la bénéficiaire.

MADAME ÉLISE JUPIN.

Encore une brillante pianiste et de plus excellent professeur qui a donné une fort jolie soirée musicale samedi passé, dans les salons de M. Pape, rue de Valois. Madame Elise Jupin n'est pas de l'école des pianistes automates qui ont la figure impassible comme le corps, et qui n'ont de sensibilité musicale dans l'exécution que depuis le bout des doigts jusqu'aux coudes inclusivement. Elle s'impressionne de la musique qu'elle joue, et transmet ses impressions à l'auditeur autant avec son âme et sa physionomie qu'avec ses doigts. Madame Jupin a dit d'une grâce infinie une fort jolie *fantaisie* sur la *Straniera*. Chaleur, netteté, vigueur et chant expressif, telles sont les qualités qu'elle a montrées dans l'exécution de ce morceau et dans un duo pour piano et harpe qu'elle a dit avec mademoiselle Beltz, et qui a été aussi justement que généralement applaudi.

Mademoiselle Nau, cette cantatrice qui se fait remarquer à l'Opéra par la pureté, la distinction de son chant, par la limpidité de son intonation, l'éclat de sa vocalisation, a dit un air italien de Bériot avec cette sûreté de méthode que lui a transmise madame Damoreau, dont elle est la plus brillante élève. Au talent qui charme, mademoiselle Nau joint l'obligeance d'artiste qui ne recule jamais devant un service à rendre, dont, au reste, le public ne la paie pas en applaudissements fréquents et unanimes aussi souvent qu'il le voudrait.

Madame Dubart, MM. Émile Rignault, Ponchard, Grard et Oudot ont apporté leur contingent de talent reconnu dans ce concert qui avait attiré beaucoup de monde, et où l'ennui n'a pas montré le bout de son nez un seul instant, ce qui n'est pas un mince éloge, par le temps qui court de grippe et de concerts qui vous prennent à la gorge et vous laissent à peine le temps de respirer.

MADEMOISELLE ROSINA ALESSI.

Voici une *prima donna* pur sang italien par la figure d'une gravité toute romaine, par l'accentuation énergique, par la voix de contralto atteignant aux cordes élevées du soprano, et par l'excellente méthode qu'elle a déployée dans le concert qu'elle a donné chez M. Bernhardt, rue de Buffault, samedi 4 avril. Mademoiselle Alessi a chanté une cavatine de Ricci avec un mélange de sentiments guerriers et mélancoliques qui produirait beaucoup d'effet sur la scène. Cette intéressante artiste se consacre exclusivement à l'enseignement du chant, dit-on : elle doit être excellent professeur pour peu qu'elle montre à chanter comme elle-même. La soirée qu'elle a donnée a été aussi variée et tout aussi amusante que beaucoup d'autres qui affichent de hautes prétentions d'étonner leur auditoire. M. Alard nous y fait entendre sa fantaisie en *mi* avec tout le charme de poésie dont il sait si bien empreindre son exécution. Madame Feron, *prima donna* des théâtres de Saint-Charles à Naples, de la *Scala* à Milan, et d'une infinité d'autres lieux, à ce qu'il paraît, a déployé de grands et anciens moyens qui n'ont pas laissé que d'étonner un peu et de plaire à l'auditoire. Il s'est fait un méli-mêla dans cette soirée,

comme dans toutes les autres, de *fantaisies*, de sonates, de duos de piano et harpe, et de chansonnettes dont nous nous permettrons de ne point faire l'analyse, attendu que cela nous est arrivé mainte fois, et que nous pourrions renvoyer à tel ou tel numéro de *la Revue et Gazette musicale* où nous avons parlé de ces œuvres immortelles. Le concert de mademoiselle Rosina Alessi avait, au reste, attiré beaucoup de monde et a fait un effet dont la bénéficiaire doit être on ne peut plus satisfaite.

M. ADOLPHE SCHIMON.

Et voilà que M. Adolphe Schimon s'est trouvé qui, connu seulement dans le monde musical comme jeune, excellent et infatigable accompagnateur dans tous les concerts, s'est dit : *Anch'io son pittore*, c'est-à-dire : Et moi aussi, je suis compositeur, soliste, etc., et il a fait un appel aux artistes qu'il accompagne si bien et depuis plusieurs années : et il a donné sa soirée musicale lundi, 6 avril, dans la salle de concerts de M. Herz, rue de la Victoire, et ce concert s'est ouvert par un excellent trio composé par le bénéficiaire pour piano, violon et violoncelle, exécuté avec beaucoup d'ensemble, de chaleur et de verve par l'auteur, MM. Alard et Chevillard. Ce trio, d'un fort bon style, riche d'harmonie, et plein de mélodie, est fait pour être distingué par les artistes et les amateurs de bonne musique. Mademoiselle Bazin et Willès ont chanté un duo italien du même auteur qui montre qu'il n'est pas moins propre à la musique dramatique qu'à la musique instrumentale. Ponchard, la providence des concerts, a chanté encore un bel air de Méhul dont nous avons déjà cité l'heureuse résurrection dans un de nos précédents articles sur des concerts passés ; puis le même chanteur, qui passe avec toute facilité de la vieille école aux productions de la moderne, a chanté encore de fort jolies romances : *Dites-le moi* et *Pepita*, composées aussi par le bénéficiaire ; et tout le monde s'est retiré satisfait d'avoir vu et entendu se révéler un jeune talent plein d'avenir et de modestie.

M. OSBORNE.

Le concert que M. Osborne donne chaque année semble un nouvel argument en faveur de cette vérité que la musique est une langue universelle. En sa qualité d'Irlandais, il a pour clients et appréciateurs de son talent facile, élégant et classique, tout ce qu'il y a dans Paris d'amateurs des trois royaumes-unis de la Grande-Bretagne. Joignez à cela le talent polyglotte de mademoiselle Pauline Garcia, qui peut dire comme à l'Opéra-Comique : *De tous les pays, pour vous plaire, je saurai prendre les accents.* En effet, le français, l'allemand, l'italien, l'espagnol, lui sont familiers par la musique qui, surtout, est sa langue paternelle. Nous espérons lui entendre chanter bientôt quelque romance turque, quelque gazzel tout empreint de la mollesse asiatique, et, ce qui ne serait pas moins piquant, une chansonnette intitulée : *la Tour de Babel* ou *la confusion des langues*. M. Osborne, qui a joué une sonate de Beethoven avec le sentiment de la bonne musique qui caractérise cet excellent pianiste, a exécuté ensuite avec MM. Artôt et Franchomme un beau trio de sa composition qui a produit beaucoup d'effet, puis il a terminé son concert par un *rondo valse* plein de légèreté, de grâce et d'esprit ; et à cette phrase interrogative que s'adressaient tous les auditeurs en plusieurs idiomes en sortant : N'est-il pas vrai que ce concert a été charmant ? on entendait un bruit confus de *oui*, de *yes*, de *si*, de *ia*, formant un charivari qui n'aurait pas laissé que d'être agréable à l'oreille de M. Osborne.

M. HAUMAN.

M. Hauman a donné son concert avant-hier mardi, rue de la Victoire, où il n'a tenu qu'à lui de croire qu'il en a remporté une, de victoire, comme dirait Odry, car le bénéficiaire a été redemandé, comme on dit en termes de coulisses, nous allions dire en termes du métier. C'est qu'en effet tout cela n'a guère de rapport avec l'art. Quand cesserons-nous de voir des artistes de talent, dont certainement M. Hauman fait partie, ne procéder que par airs variés, copier servilement l'expression d'un chanteur, et ne vivre intellectuellement que sur cette pensée, sur cette formule de chant qu'ils colportent pendant plusieurs années dans toutes les capitales de l'Europe? Il n'y a vraiment plus que mesdames les épouses de MM. les épiciers et quelques bourgeois ayant le goût niais en musique qui délirent à la vibration imitée de Rubini dans la *Lucia di Lammermoor*. M. Hauman, ainsi que ses émules, en renonçant totalement au concerto, au large et beau quatuor pour se vouer exclusivement au culte de la *fantaisie*, en est venu au point de posséder un talent de fantaisie, qu'on nous passe ce jeu de mot. Trois airs variés, grand Dieu ! rien que trois airs variés dans un concert offert aux amateurs de la bonne musique dans la capitale du monde civilisé ! Nous avons même frémi lorsque quelques amis du bénéficiaire qui se sont faits *Romains* de concerts, à l'imitation de cette classe d'hommes qui siégent au centre du parterre de nos théâtres, ont rappelé M. Hauman et lui ont redemandé le morceau qu'il venait de jouer. Cela nous aurait fait, de bon compte, quatre airs variés dans la soirée. Oh !

M. Hauman s'est montré à nous tel que nous le connaissions, avec ses glissades mignardes comme les a pour ainsi dire créées ce pauvre Lafont. C'est toujours le même éclectisme : ce style maigre, pris à droite et à gauche dans chaque manière de nos violonistes. Ce mélange surtout de *staccato*, du *pizzicato* et des sons harmoniques imités de Paganini, sent son charlatanisme italien, et paraît fort usé aux amateurs sévères de la grande manière des Viotti, des Kreutzer et des Baillot.

Ce qui manque surtout à M. Hauman c'est le son large, rond, puissant, surtout sur la quatrième corde. Son chant sent le bois et le crin ; il ne sait point faire le trait sur les quatre cordes en articulant chaque note. La variation sur trois cordes en arpéges de son thème en *ut* majeur est d'un effet mesquin et terne. La variation qui suit en *cantabile* a été bien sentie et bien dite par l'exécutant. Au reste, ses morceaux, même comme airs variés, manquent de plan, d'unité, de forme. Le dernier qu'il nous a fait entendre commence par une introduction en doubles cordes, en mouvement de marche, *alla militare;* puis vient un thème près le chevalet comme les affectionne M. Hauman, avec des variations qui se lient à l'imitation rubinienne, imitée même d'Alexandre Batta qui a droit de réclamer la priorité de cette vibration, de ce tremblement mélodique et physiologique qui fait naître une sorte de commotion électrique dans le système nerveux du beau sexe, ce qui paraît remplacer chez ces dames la sensation que leur faisait éprouver la descente des montagnes russes. Il est permis à M. Hauman de puiser les suffrages dans ces émotions ; mais il en est de plus sévères, de plus artistiques, qu'il devrait et qu'il est en lui d'ambitionner. Son concert a été aussi brillant que tous ceux de la saison, quoique son programme ait été aussi menteur que ceux de ses confrères. On a été désappointé de ne point entendre madame Nathan-Treillet qui, étant à Rouen, nous a dit Levassor, ne pouvait chanter à Paris en ce moment, ce qui a paru assez naturel à l'auditoire bénévole comme tous les auditoires de concerts. Il n'a même pas paru se douter du tort qu'on lui faisait en lui supprimant un solo de mademoiselle Guénée, pianiste de talent, qui figurait sur le programme et qui n'a point paru.

Henri BLANCHARD.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Les auteurs de l'*Abbaye de Castro*, drame en cinq actes, représenté au théâtre de l'Ambigu, doivent à une chronique italienne récemment publiée par M. de Stendhal le sujet de leur pièce et un grand succès. C'est une de ces vieilles histoires du seizième siècle, pleines d'amours constants et persécutés, de poétiques sérénades sous les balcons par les belles nuits d'été, de fêtes semblables à celles où vous avez vu naître la passion de Juliette pour Roméo dans le palais du vieux Capulet à Vérone, de vaillants coups d'épée, d'antiques haines de famille, de larmes et de sang, une de ces histoires que Calderon aimait à transporter sur la scène. Mais ces sortes de sujets portent avec eux leurs dangers; ils veulent être altérés dans certaines parties, complétés dans d'autres. C'est un point de départ pour l'esprit de l'auteur, non un modèle qu'il puisse calquer servilement. Il faut une vigoureuse imagination pour coordonner tant d'éléments divers, leur donner de l'unité et les faire converger à travers des péripéties habilement graduées vers le dénouement. Il est encore quelque chose de plus difficile, c'est de donner un cachet de grandeur et d'originalité au thème primitif, d'apporter un élément idéal dans toutes les scènes qui autrement resteraient vulgaires. Vous avez le sujet, l'événement, c'est bien; il ne vous manque plus que la passion et la poésie. Vous avez Bandelli; mais où donc est Shakspeare? — Les auteurs de *l'Abbaye de Castro* n'ont voulu faire qu'un mélodrame plein d'intérêt; ils ont réussi.

Hélène Campireali, d'une des plus illustres maisons d'Italie, est promise en mariage à l'héritier de la famille Orsini; mais cette intelligente personne, qui sait de quelle nécessité est un amour malheureux sur la scène, se garde bien d'avoir le moindre attachement pour son fiancé: uniquement pour se donner le plaisir de compliquer la question et de tenir en suspens l'esprit des spectateurs. Elle a fait serment d'adorer toute sa vie un peintre fort obscur, nommé Jules Peretti, jeune homme qui réunit toutes les conditions nécessaires pour être détesté du comte Campireali, et ajourner indéfiniment l'hymen qui doit couronner la pièce. Ce Peretti a pour ami un certain Ranuccio, vieux soudard qui a de singulières ressemblances avec les grognards de M. Scribe, et que je soupçonne fort d'avoir chanté quelques couplets militaires dans les vaudevilles du Gymnase. Quoi qu'il en soit, Peretti, qui n'a d'autres biens au monde que sa tendresse pour Hélène et l'amitié de maître Ranuccio, d'autre illustration que l'illustration fort hypothétique que lui promettent ses pinceaux, va bravement, accompagné de son Pylade, demander au comte Campireali la main de sa fille. Celui-ci, qui peut choisir un gendre parmi les plus hauts et les plus brillants seigneurs d'Italie, refuse tout naturellement de donner Hélène à un aventurier, ce qui étonne et exaspère fort le jeune peintre et son digne camarade. En vérité, voilà un père bien malavisé de ne pas se croire fort honoré de la proposition d'un homme que personne ne connaît, et qui demande pour son obscurité l'éclat d'une alliance illustre, offrant, il est vrai, hypothèque sur sa gloire future, qui probablement restera toujours à l'état d'espérance. Mais Peretti est un homme d'esprit qui ne se décourage pas pour un refus; il trouve un excellent moyen de se concilier les bonnes grâces du comte Campireali. Ce moyen, fort ingénieux, comme vous allez voir, consiste à tuer en duel le fils du comte, le frère d'Hélène. Parlez-moi de gens qui ont l'imagination aussi féconde en bons expédients! Fort heureusement ce beau projet n'a pas de suites; on sépare les combattants, et le vieux Campireali apporte une lettre dans laquelle Hélène déclare renoncer volontairement à son amour. Notre peintre, qui avait tout-à-l'heure l'esprit si inventif, ne soupçonne pas un instant qu'un si brusque revirement ne saurait être sincère, que cette lettre a été imposée par la violence à sa malheureuse amante; il faut qu'Hélène échappe à la surveillance organisée autour d'elle pour venir lui apprendre ce qu'il aurait dû deviner s'il n'était pas un amoureux de mélodrame. Les deux jeunes gens profitent de l'occasion pour se faire marier secrètement par le père Anselme, moine mystérieux sous la bure duquel se cache la robe d'un cardinal et même celle d'un pape. *On ne s'attendait guère à voir un pape en cette affaire.* Mais le mélodrame ne se refuse rien.

Vous pourriez croire que tout est fini; n'importe, vous subirez bien encore, s'il vous plaît, quelques petits événements qui vont défrayer les actes suivants. Les Campireali enlèvent Hélène à son mari; dans la mêlée, Peretti tue son beau-frère; c'était décidément une idée fixe chez lui, et qui tôt ou tard devait avoir son exécution. Par ordre de son père, Hélène est renfermée dans l'abbaye de Castro; mais Peretti lui fait savoir qu'aidé de Ranuccio, il viendra l'enlever la nuit suivante. En effet il tient sa promesse; ni fossés, ni murs, ni gardes n'arrêtent son amour. Mais arrivé au lieu du rendez-vous, que voit-il? Vous allez le savoir. Vous vous rappelez l'admirable scène du souterrain dans *Roméo et Juliette*. Une lampe sépulcrale éclaire le sombre caveau des Capulet; l'amante de Roméo dont nous avons entendu les poétiques adieux sur le balcon, alors que les premières clartés de l'aurore blanchissaient à l'horizon, et que l'alouette chantait, belle encore, mais d'une pâleur voisine de celle de la mort, repose dans un sommeil léthargique. Roméo survient; mais trompé par l'immobilité de Juliette, il s'empoisonne. Vous savez quelle terrible fatalité pèse sur tout ce drame, et comment Juliette ne se réveille que pour se voir à jamais séparée de Roméo par l'amour même de Roméo, et mourir à son tour. Voilà de l'intérêt, voilà de la terreur, de la pitié! Ce sont des souvenirs qu'il faut bien se garder d'évoquer au théâtre. Cependant l'Ambigu-Comique s'est chargé de nous rendre cette scène arrangée à sa façon. Peretti voit sa Juliette étendue sur un catafalque; il se tuerait comme Roméo, si Hélène, que la supérieure a plongée dans une léthargie pour faire croire à sa mort, ne se réveillait à temps, et n'empêchait ce plagiat. Les deux amants veulent fuir, mais Peretti a une maladresse obstinée qui ne prend des mesures que pour les laisser déjouer par ses ennemis. La supérieure les fait entourer par des soldats auxquels il faut bien céder. Cependant comme tout dans ce monde doit avoir une fin, même un mélodrame, le moine qui a marié secrètement Hélène et Peretti, et qui n'est autre que Sixte-Quint, vient mettre un terme aux infortunes des deux époux et aux incidents de la pièce. L'intervention d'un pape n'était peut-être pas absolument nécessaire à un tel résultat. Nous pensons qu'on aurait mieux fait de ne pas déranger Sixte-Quint pour si peu, et qu'il était au moins inutile de le faire descendre de sa grandeur historique pour lui donner un rôle de comparse sur le théâtre de l'Ambigu. Quoi qu'il en soit, le succès a été grand; les auteurs n'en demandaient pas davantage.

Nous avons vu au théâtre de la Gaîté un plagiat en cinq tableaux sous le titre de *Denise*. C'est la pièce de *Victorine ou la nuit porte conseil*, mais affaiblie. Voici comment se passe la chose. Pendant l'absence de son mari, madame Denise se laisse faire la cour par M. Amédée, jeune peintre qui a une barbe fort remarquable, mais très peu de talent. (Il y a une invasion de peintres sur tous les théâtres cette semaine.) M. Amédée a demandé un rendez-vous; mais il faut croire qu'il exerce une influence bien soporifique sur madame Denise, car celle-ci s'endort au moment où elle discute avec elle-même si elle se rendra aux vœux de

M. Amédée. Elle voit dans un songe qui se prolonge pendant deux ou trois actes tous les malheurs qui suivent une première faute; aussi se réveille-t-elle plus vertueuse que jamais, et accueille-t-elle avec transport son mari, qui revient à point pour assister à son triomphe sur M. Amédée. Les spectateurs n'ont pas eu une opinion bien arrêtée sur la pièce, car ils avaient dormi avec Denise. Ce drame narcotique ne tirera pas le public de la léthargie dont on se plaint généralement. Le théâtre de la Gaité avait peut-être rêvé un succès, mais ce rêve ne lui a pas mieux réussi que celui de Denise.

La *Correctionnelle*, donnée aux Variétés, est tombée sous les sifflets du parterre. Nous ne comprenons pas qu'on trouve matière à rire avec les misères et les douleurs de notre époque. Si les auteurs eussent songé que la *police correctionnelle* n'est que l'antichambre de la *cour d'assises*, ils auraient sans doute renoncé à leur œuvre. Il n'y a pas de fautes ridicules quand on considère leur origine et leurs conséquences. Le public a pensé que les fastes déplorables de la *police correctionnelle* ne pouvaient exciter que la pitié, et il n'a pas voulu être complice de la pièce nouvelle en la tolérant C'est une leçon de bon goût et de dignité qu'on ne saurait trop approuver.

Les guenilles d'Odry, ce prince des saltimbanques, empêchaient Achard de dormir. Mais il y a des choses qui ne s'imitent pas dans ce monde. Les *Chanteurs des rues* du Palais-Royal ont eu l'incroyable audace de vouloir rivaliser avec *les Saltimbanques* des Variétés; mais cette tâche était au-dessus de leurs forces : ils ont complétement échoué. Les spectateurs ont pris parti pour *les Saltimbanques*, et les ont vengés par des sifflets du malencontreux plagiat tenté par le Palais-Royal.

Depuis long-temps l'embonpoint de Bernard-Léon était oublié et négligé au Gymnase. Deux auteurs qui s'avisent de tout, à ce qu'il paraît, ont pensé qu'il y avait une pièce et peut-être un succès dans la florissante santé de Bernard-Léon, et qu'on pouvait faire un rôle pour son abdomen Ils se sont mis à l'œuvre, et nous ont donné *l'Homme heureux*. C'est un personnage d'humeur réjouie, d'une prospérité insolente et vantarde. Il était autrefois bonnetier, maintenant il n'a plus d'autre profession que d'être *heureux*, et de le dire à tout le monde. Il se porte bien, il dine bien, il digère bien, il est gros, il a un teint fleuri, et humilie avec ses forfanteries de santé ceux qui ont le malheur d'être doués d'un tempérament moins robuste. Mais un de ses amis qui veut le guérir d'une santé si insupportable lui fait croire qu'il s'est empoisonné avec un verre d'eau sucrée. Voilà notre homme qui s'imagine sentir les effets de l'arsenic, et qui expie ses fanfaronades par toutes sortes de terreurs, jusqu'à ce qu'enfin on le détrompe. Il n'y a que quelques scènes dans cette pièce, faite seulement pour le tempérament d'un acteur. L'abdomen de Bernard-Léon y a été fort spirituel. Les auteurs ont pris ce sujet dans une charmante nouvelle de M. Marie Aycard, à laquelle le vaudeville est resté inférieur.

C. M.

Correspondance particulière.

Milan, 24 mars.

De toutes les nouveautés qui ont fait leur apparition à la Scala durant cette saison, la seule qui ait vraiment eu un succès d'entraînement et d'enthousiasme est le dernier opéra dont l'auteur, jeune encore, a fait généreusement offrande au malheur. Poëte et compositeur à la fois, il n'a épargné ni soins ni démarches pour monter son ouvrage, sans se laisser rebuter par les soucis ni les appréhensions qu'entraîne avec soi l'attente d'un succès toujours douteux.

C'est le sujet populaire et si dramatique de l'*Ildegonde* de Thomas Grossi, que Thémistocle Solera a choisi pour son début et adapté lui-même à la scène. Il avait au reste antérieurement donné au public plus d'un gage de sa capacité littéraire, et sa partition achevée, il a offert son double travail à l'Institut théâtral pour l'une de ses représentations à bénéfice. Ce louable procédé a procuré à cet établissement philhantropique une magnifique recette, car les Milanais se sont montrés jaloux de participer à cette œuvre de bienfaisance, et la Scala s'est remplie d'une foule toute prédisposée, contre l'habitude, à l'attention, à l'indulgence, et, comme le mérite de l'ouvrage en peut témoigner, à l'impartialité.

Le libretto offre une action soutenue et un intérêt habilement ménagé, il pècherait plutôt par la précipitation des incidents; mais il est rempli de belles pensées et de beaux vers, qui devraient fermer la bouche à la critique, si l'auteur, emporté par la fougue de son imagination juvénile, n'était pas tombé quelquefois dans l'exagération. Quant à la partition, bien que les spectateurs aient prodigué indistinctement leurs bravos à tous les morceaux, il n'en faut pas conclure cependant qu'ils en sont également dignes. Mais c'était une juste courtoisie, à propos d'un acte de bienfaisance et devant un premier début, d'encourager par une approbation sans réserve un talent précoce sur lequel on peut fonder les plus légitimes espérances.

Pour être juste, il faut dire que l'ensemble de cette composition est du plus favorable augure pour Thémistocle Solera, et promet à la scène italienne, si pauvre aujourd'hui, un solide appui dans l'avenir. Sa musique offre plus d'un motif vraiment original, des mélodies simples et expressives et une instrumentation bien conduite, qui a surtout le précieux avantage de ne point étourdir les oreilles. Cela suffit assurément pour expliquer l'enthousiasme du public devant un succès auquel tant de médiocres ouvrages l'avaient si peu préparé. L'appui des chanteurs a beaucoup aussi contribué à ce brillant résultat. Il serait difficile d'exprimer combien mademoiselle Frezzolini a gagné depuis sa première apparition à la Scala, pour la justesse des intonations, la vérité d'expression et la grâce de son jeu. Joignez à cela le prestige de la voix pure de Moriani, qui possède si bien le secret d'émouvoir dans tous les passages tendres ou mélancoliques de ses rôles.

La médisance s'est attaquée pourtant, et l'on ne saurait s'en étonner, à cette réputation naissante. Ainsi l'on s'est plu à propager le bruit mis en avant par certains journaux que l'opéra de M. Solera était le fruit d'une double collaboration, ou, si l'on veut, d'une commandite commerciale. Nous espérons que le compositeur, dédaignant comme il convient ces gentillesses de la calomnie, n'y répondra qu'en produisant un nouvel ouvrage aussi bien conçu que celui-ci, et en le confiant de nouveau à des artistes aussi consommés que Moriani et mademoiselle Frezzolini.

Qu'il se garde seulement de l'enivrement d'un premier succès, et qu'il ne reprenne pas la plume au hasard sans une réelle inspiration. Et puisque la nature l'a doué d'un vrai talent, qu'il s'en serve pour atteindre un but noble et sérieux, et ne se résigne pas au rôle vulgaire assigné à la médiocrité. Qu'il s'adonne au travail avec zèle et ne reparaisse dans la lice qu'avec une œuvre consciencieuse faite pour justifier les espérances glorieuses mises en lui, ainsi que les suffrages généreux qui ont accueilli son premier pas dans la carrière. De fanatiques admirateurs pourront sans doute adresser à son amour-propre de plus flatteuses allocutions, mais jamais il

ne recevra de plus sincères encouragements de la part d'une amitié zélée et jalouse de son avenir.

Tandis que nos principaux chanteurs font leurs préparatifs de départ pour Vienne, la Scala annonce sa réouverture pour le 28 avec le *Marino Faliero* de Donizetti. Notre jolie danseuse, madame Cerrito, se rend à Paris.

P.

Palerme.

Mademoiselle Francilla Pixis dont les succès au théâtre Carolino vont toujours croissants, et qui reçoit à chaque nouveau rôle les témoignages les plus flatteurs de la satisfaction publique, s'est montrée dernièrement dans la *Prigione di Edimburgo*, de Mercadante, où elle a produit un effet difficile à décrire : à chaque représentation on lui fait redire deux de ses morceaux. Cet opéra a fait *furore*, et a donné occasion au bassiste Colini d'obtenir également l'honneur du *bis* dans deux morceaux chantés par lui. Mais c'est au bénéfice de mademoiselle Pixis que les Palermitains ont donné à la jeune cantatrice des preuves *éclatantes* de leur admiration. Les circonstances de cette soirée sont trop curieuses pour qu'on n'entre pas dans quelques détails pittoresques qui donneront une faible idée du peuple impressionnable et incandescent de la Sicile.

Depuis plusieurs semaines toutes les places étaient retenues, et comme il n'est pas permis ici d'en augmenter les prix, un certain nombre de gens riches, admirateurs de l'intéressante cantatrice, avaient loué tout le parterre pour en revendre les places aux personnes de leur connaissance au prix double, et en faire verser le surplus dans la caisse de la bénéficiaire. Celle-ci, pour cette soirée, avait choisi le premier acte de *la Norma*, le deuxième de *la Prigione di Edimburgo*, et le deuxième de *la Sonnambula*, opéra qu'elle a fait connaître aux Palermitains. Peu de temps avant le commencement du spectacle, quelques habitués entrèrent dans la loge de mademoiselle Pixis pour lui offrir, au nom de plusieurs dames et signori de la haute société, une magnifique couronne de lauriers en or massif, ornée de pierreries, et portant l'inscription : *Il voto pubblico al merito, Palermo*, 1840. Ayant naïvement demandé et obtenu la permission de s'en servir le soir même dans le rôle de Norma, c'est ornée de ce trophée que la bénéficiaire, émue au dernier degré, se montra à la foule impatiente, qui l'accueillit par des tonnerres d'applaudissements prolongés pendant plusieurs minutes, et accompagnés de mille *viva! bene! brava!* etc.

La pluie de bouquets et de couronnes n'y manqua pas. Après la cavatine admirablement chantée par la prêtresse, qui, à la fin de ce morceau, a été redemandée cinq fois, deux prêtres ramassèrent gravement sur un plat d'argent toutes les fleurs et les lui remirent. Au second acte de *la Sonnambula*, le public en masse, fatigué d'applaudir, laissait flotter ses mouchoirs en criant : *Bravissima! benissima! divina! replicca! (bis)*, et en redemandant la bénéficiaire jusqu'à sept fois. Aussi a-t-il fallu à toute force répéter la dernière scène.

A peine mademoiselle Francilla avait-elle changé de costume, qu'une cinquantaine de signori de la haute société entrèrent dans sa loge, et l'escortèrent jusqu'à sa voiture qui était celle de gala de madame la princesse de Niscemi, l'une des femmes les plus riches et les plus distinguées de Palerme. Une masse de plusieurs centaines de personnes accompagna la voiture jusqu'à l'hôtel de mademoiselle Pixis, où une quantité de torches s'allumèrent comme par enchantement, et où plusieurs dames et signori la suivirent dans son appartement. Sous ses fenêtres s'était formé un petit orchestre qui exécutait plusieurs airs favoris du répertoire de l'artiste couronnée. Elle vient de recevoir aujourd'hui force cadeaux, consistant en bagues, bracelets, boucles d'oreilles, et surtout une grande quantité de ces bonbons et sucreries qu'on fait ici dans la perfection, et qu'on estime tant, que pour faire un grand éloge de quelqu'un, l'on dit ordinairement : *È uno zucchero*.

L'engagement de mademoiselle Pixis finit le mois prochain; on lui fait des propositions de plusieurs grands théâtres d'Italie, et notamment du théâtre *San-Carlo* à Naples. On ignore jusqu'à présent à quoi elle se décidera.

Nouvelles.

*** La nouvelle la plus intéressante pour tous ceux qui aiment la musique, c'est l'arrivée à Paris de Liszt; les pianistes sont dans le ravissement, et espèrent bientôt entendre ce grand artiste, qui partira sous peu pour Londres.

*** A l'Opéra, une indisposition de Massol et de Derivis retarde *les Martyrs*, qu'on espère cependant donner la semaine prochaine. On répète les parties du *Diable amoureux* qui ne réclament pas la présence de mademoiselle Grahn, dont le rétablissement mettra le ballet en mesure d'être représenté.

*** Une jeune élève du Conservatoire, classe de M. Morin, mademoiselle Descot, a été entendue à l'Opéra et doit y débuter dans le rôle d'Urbin, le page des *Huguenots*.

*** Par une coïncidence bien singulière, M. Robert est mort le jour même de la clôture du Théâtre-Italien.

*** *Zanetta* se répète toujours, mais par bribes, à l'Opéra-Comique, attendu que la musique du troisième acte n'est pas terminée.

*** On s'occupe, à l'Opéra-Comique, d'une pièce dont les auteurs ont eu une singulière idée. Le premier et le dernier acte auraient de la musique moderne, tandis que le second serait une sorte de pasticcio, tout composé d'ancienne musique. Bien entendu que là, le sujet se prête par quelque spectacle introduit dans l'action, à l'effet de cette nouveauté.

*** Les personnes qui ont leurs entrées au théâtre royal de l'Opéra-Comique sont invitées à faire connaître à quels titres elles en jouissent. Ne seront inscrites sur la nouvelle liste des entrées que les personnes qui se seront conformées au présent avis, avant le 1er mai prochain.

*** Dans une des dernières séances de la Commission des auteurs dramatiques, on a entendu avec beaucoup d'intérêt un excellent rapport de M. de Planard sur l'état du théâtre de l'Opéra-Comique et sur la nécessité de prendre des mesures à cet égard. Si nous sommes bien informés, ce remarquable écrit se compose de deux parties distinctes. Dans la première, M. de Planard combat *les traductions* transportées sur la scène de l'Opéra-Comique, d'abord parce qu'elles y sont un fléau, et ensuite parce que le *privilége* les interdit positivement. La seconde partie du rapport a trait au dépérissement, à la destruction littérale du genre de l'opéra-comique et aux moyens d'y remédier aussi promptement que possible.

*** Une cause intéressante pour les artistes et pour l'industrie musicale a été portée à la Cour royale de Paris. On se rappelle sans doute le procès gagné par M. Troupenas contre la maison madame Lemoine et Cie, à l'occasion de trois recueils de *Mélodies italiennes* publiées récemment à Londres sous le nom de M. de Bériot. Madame Lemoine, condamnée à plus de 1000 f. de dommages et intérêts, s'est empressée d'interjeter appel. Une des principales charges qui pesaient sur madame Lemoine provenait des attestations de la maison Troupenas, qui avait déclaré que lesdites mélodies n'étaient point de la composition de cet artiste. Or, il paraît que madame Lemoine vient de faire un voyage à Londres, et qu'elle s'est mise en possession d'un manuscrit des *Mélodies*, écrit de la main de de Bériot lui-même, et qu'elle aurait présenté ce manuscrit aux juges de la Cour royale. Après une chaleureuse plaidoirie de Me Chaix-d'Estange, Me Marie a demandé de remettre à huitaine pour répondre pour M. Troupenas. Nous tiendrons nos lecteurs au courant de cette singulière affaire, qui mérite toute l'attention des juges.

*** Les chambres vont s'occuper bientôt de la discussion des subventions à accorder aux théâtres de Paris. Si cet encouragement est accordé pour récompenser les efforts qui tendent à élever l'âme des spectateurs en l'agitant des plus nobles émotions, et en ramenant l'art à sa pureté primitive, jamais direction n'a présenté plus de titres que celle de la Renaissance à la générosité de l'état.

*** C'est aujourd'hui à huit heures que le concert si intéressant de M. Mortier de Fontaine aura lieu dans les salons de M. Erard.

*** Samedi 11 avril, séance de quatuors et de quintettes par M. Baillot.

*** Le double attrait d'une belle séance musicale et d'une bonne œuvre remplira sans doute dimanche, 12 avril, les salons de M. Erard, rue du Mail, 13, à la matinée musicale donnée au bénéfice de la veuve et des enfants de M. Victor Delacourt. Mesdames Eugénie Garcia, Fauconnier et Loveday, et MM. Géraldy, Roger, Alard, Rignault, etc., se feront entendre dans cette matinée.

*** M. de Smits, jeune violoniste belge, élève de de Bériot, donnera avec madame Fauconnier-Guelton un concert dans la salle de M. Henri Herz, lundi 13 avril, à deux heures. Nous donnerons dimanche le programme.

*** M. Szczepanowski, guitariste polonais qui a donné dernièrement un concert dans lequel se sont fait entendre Rubini, Nigri, mademoiselle Albertazzi, Kontski, etc., se propose de faire une visite à Bruxelles et ensuite en Allemagne.

*** M. Aguado, marquis de las Marimas, vient de se signaler par un de ces actes qui rappellent la magnificence des grands seigneurs d'autrefois. Commanditaire de l'ancienne administration de l'Opéra-Italien, il avait droit à une portion des bénéfices résultant de l'exploitation de cette entreprise. M. Aguado n'a point voulu en profiter; il a employé la somme qui lui revenait à l'achat de riches parures et de bijoux qu'il a généreusement offerts aux artistes dont le talent concourt depuis dix ans à la prospérité des Bouffes.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — Dans une représentation à bénéfice donnée ici le 2 avril, sur le petit théâtre de notre ville, madame Nathan-Treilhet, qui avait prêté son concours aux bénéficiaires, a chanté avec un goût parfait et une rare expression le duo de *la Norma*, et surtout *Ave Maria*, mélodie de Schubert. Aux applaudissements qui l'ont accueillie, elle pouvait se croire encore au Théâtre-des-Arts.

C'est demain vendredi que doit avoir lieu à Rouen la première représentation de *Guido et Ginevra*. On vante comme dignes de cette grande ville le soin de la mise en scène, et notamment trois décors nouveaux de M. Dumée.

MM. Louis Chollet (bassiste) et Ferrière (violoncelle), doivent donner dans la semaine sainte un concert à Rouen; ils joueront entre autres morceaux le duo de Chopin et Franchomme sur *Robert-le-Diable*.

*** *Marseille.*— Au dernier concert des Beaux-Arts, nous avons entendu M. ou madame Giovanetti, basse-taille et prima donna dans une seule et même personne. L'auditoire, partagé entre sa double satisfaction, criait à tour de rôle, *bravo* ou *brava*. Les airs du *Barbier* et de *Casta Diva*, quoique chantés en moustache, ont été roucoulés avec une véritable expression de femme. Les castrati de la chapelle Sixtine ont un timbre sonore, une voix mélodieuse, mais on sent au fond de tout cela une absence de sexe. Ici rien de pareil. C'est le fils de Mercure et de Vénus, l'hermaphrodite dans son intégrité antique.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** Le bateau à vapeur qui portait mademoiselle Thérèse Elsler à Hambourg a failli faire naufrage. On a été obligé de débarquer sur une île de la Hollande. La danseuse est cependant arrivée à sa destination et elle y a reçu un excellent accueil.

*** *Bruxelles.* — Mademoiselle Jawureck a reparu avant-hier au Grand-Théâtre dans le role de Valentine, des *Huguenots*. Les maladies des organes de la voix, et telle était la sienne, dit-on, sont de terribles maladies. Nous tremblions donc pour mademoiselle Jawureck, et nous attendions avec impatience son duo du troisième acte avec Marcel. Le moment est arrivé, et nous avons vu avec plaisir que nos craintes ne se sont pas réalisées. Mademoiselle Jawureck a chanté mieux que jamais ce long et fatigant morceau; nous disons mieux que jamais, parce qu'elle y a mis plus de sagesse et s'est abstenue de ces grands éclats de voix qui constituent le côté faible de son chant. Ce duo a été applaudi avec frénésie à trois ou quatre reprises successives. Dans le reste de ce rôle long et fatigant, mademoiselle Jawureck n'a faibli un instant qu'au récitatif du cinquième acte. Nous pourrons donc la voir plusieurs fois encore dans les autres rôles du répertoire du grand-opéra avant la fin de l'année théâtrale. Albert et Renaud ont chanté comme à l'ordinaire, c'est-à-dire très bien. Dans le grand duo du quatrième acte, au moment où Valentine s'évanouit et où Raoul est prêt à la quitter en s'élançant par la fenêtre, l'orchestre a fait un fiasco complet, et Albert a dû interpeller nominativement M. Snel, pour lui demander compte de la ritournelle oubliée. Le public a fort approuvé ce rappel à l'ordre du chef d'orchestre par le premier ténor. Au sortir du spectacle, les amis de M. Snel prétendaient que la faute en était à mademoiselle Jawureck. Des hommes compétents, et que nous croyons impartiaux, assuraient le contraire. La manière dont l'orchestre a accompagné les autres parties de l'opéra, et dont il avait accompagné *Robert-le-Diable* deux jours auparavant, donne un grand poids, selon nous, à l'opinion de ces derniers.

La Société royale des sciences et des beaux-arts du Hainaut avait mis au concours de 1840 la composition d'une ouverture pour grande harmonie militaire. Quatre morceaux ont été envoyés à la direction de la Société, et M. Fétis, directeur du Conservatoire royal de Bruxelles, président du jury, ayant fait connaître la décision de celui-ci, il en résulte que le premier prix, consistant en une médaille d'or de la valeur de 300 francs, a été remporté par M. Léon de Burbure de Wezembeeke, à Termonde; le deuxième prix (médaille en vermeil) a été obtenu par M. Jules de Nefve, ci-devant élève du Conservatoire de Bruxelles. Le jury a fait connaître en même temps que tous les morceaux jugés étaient d'une bonne facture et composition, et certes c'est là le plus bel éloge que l'on puisse faire des morceaux de musique couronnés. La distribution des médailles et l'exécution des ouvertures couronnées aura lieu à Mons le 20 de ce mois.

M. Albert, maître des ballets, vient de faire publier le programme de son nouveau ballet, *le Château de Kenilworth*. Le sujet est le même que celui de l'opéra de *Leicester*, qui était au répertoire il y a dix ans; mais l'auteur du ballet paraît avoir résumé plus fidèlement le roman de Walter Scott. Cette pièce offrira une suite de tableaux très animés et où le luxe de décors semble devoir prêter tout son charme. Ces tableaux sont au nombre de sept. Il y aura un divertissement à la fin de chacun des trois actes.

*** *Dresde*, 28 *mars*. — Avant-hier on a donné au théâtre d'opéra de la cour la première représentation de *Guido et Ginevra* d'Halevy. Cet ouvrage a été reçu avec de grands applaudissements. On en réserve la deuxième représentation, ainsi que celle de la reprise des *Huguenots*, pour les deux jours de visite que doit passer ici le grand-duc héritier de Russie avant de continuer son voyage pour Darmstadt.

*** Mademoiselle Méquillet, dont le nom et le talent sont restés dans les souvenirs du monde musical, a été engagée à Rome pour la saison du printemps; déjà on lui fait de brillantes propositions pour l'été et pour le carnaval prochain. *La Rivista* (journal de Rome) parle avec enthousiasme de la voix puissante, de l'excellente méthode de cette jeune artiste, et lui prédit le plus brillant avenir.

Le Directeur, A. SPECHT.

CONCERTS ANNONCÉS.

M. Ropicquet, 9 avril.

M. et madame Mortier de Fontaine, le 9 avril. Salons Erard.

Société de la morale chrétienne, le 11 avril. Salons Herz.

M. Baillot, séance de quatuors et de quintettes, le 11 avril.

Matinée musicale au bénéfice de la veuve et des enfants de M. Victor Delacourt, 12 avril. Salons Erard.

M. de Smits, 13 avril. Salons Herz.

MM. Artôt et Batta au profit d'une famille indigente, le 14 avril. Salons Erard.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 30.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JAMIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 12 avril 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALÉVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALÉVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Académie royale de musique : première représentation des *Martyrs*, par H. BLANCHARD. — La semaine sainte à Rome, par ELWART. — Biographie : Athanase Kircher, par FÉTIS père. — Une soirée musicale chez madame la princesse de Belgioioso, par H. BLANCHARD. — Correspondance particulière : Ernst à Vienne. — Nouvelles. — Annonces.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LES MARTYRS.

OPÉRA EN 4 ACTES.

Partition de M. DONIZETTI; paroles traduites par M. SCRIBE; divertissement de M. CORALI.

(*Première représentation.*)

Les libretti de M. Scribe, surtout ceux qu'il a écrits pour l'Opéra, sont et seront sans contredit les plus beaux fleurons de sa couronne littéraire et dramatique. Tableaux politiques, religieux, historiques, largement tracés en style ferme et vrai; mouvements scéniques d'une extrême richesse, caractères indiqués à grands traits, mais logiques, situations intéressantes et musicales, tels sont les éléments dont se composent la plupart de ses opéras. Dans ses opéras-comiques il semble préoccupé de faire de la comédie, de mettre de l'esprit dans sa pièce comme s'il pensait au vaudeville; alors il est pointu, maniéré et souvent faux, ce qui ne l'empêche pas de réussir à ce théâtre, dont les habitués aiment le faux et le maniéré. *La Muette*, *Robert-le-Diable*, *Gustave*, *les Huguenots*, *la Juive*, indépendamment de la musique, sont des ouvrages qui ont plus de valeur et d'importance dramatique que les comédies du même auteur. On sent même dans le libretto des *Martyrs*, qui n'est qu'un ouvrage arrangé, l'habitude, le tact scénique de M. Scribe. La pièce a réussi, non par les beautés de Corneille, que M. Scribe a conservées, telles que le beau vers digne du *qu'il mourût* :

Où le conduisez-vous? — A la mort. — A la gloire!

qui, au reste, ne s'entend point, étouffé qu'il est par le tumulte musical, mais par les choses qui ne sont pas dans le grand poëte, telles que le refus d'encenser les faux dieux et le renversement des idoles, situation éminemment dramatique empruntée aux *Martyrs* de M. de Chateaubriand.

Nous ne donnerons point une analyse de l'ouvrage nouveau, qui est une imitation de la pièce de Corneille mouvementée, dramatisée, et pour laquelle ce pauvre Adolphe Nourrit, lui aussi, a souffert le martyre. L'auteur de la musique a dû beaucoup modifier son œuvre pour la mettre à la hauteur des exigences de la scène française, et il ne mérite pas d'être traité aussi lestement qu'il compose lui-même ou que voudraient le faire les partisans exclusifs de la musique allemande. Le journaliste, avant tout, doit professer l'éclectisme, qui n'est autre chose que la saine et pure critique.

Cela n'est pas chose facile, il est vrai, en matière musicale. On se passionne ordinairement pour cet art en faux dilettante, qui est le pire de tous les enthousiastes, où l'on juge une nouvelle partition par des lieux communs de musique, *légère*, *facile*, *gracieuse*, *spirituelle* surtout, car nous tenons beaucoup en France à la musique spirituelle. Nous avons encore la nouvelle école qui veut que tout compositeur se germanise, qu'il soit spéculateur harmonique, vaporeux, briseur de rhythme, incompris du vulgaire enfin. M. Donizetti ne s'est placé à proprement dire dans aucune de ces catégories ; il a fait comme tous les grands compositeurs qui sont venus écrire pour nous, il a cherché à satisfaire aux exigences de la scène française sans abandonner tout-à-fait, comme Rossini dans *Guillaume Tell*, le rhythme courant et peut-être un peu trop facile de la mélodie italienne.

L'ouverture des *Martyrs* rappelle, par le dessin et le mouvement de l'*allegro*, celle de *la Vestale*. Elle est cependant coupée vers le milieu d'une manière neuve et originale par un chœur lointain et mystérieux de chrétiens qui se réunissent dans les catacombes. Ce chœur, exécuté sur la scène avant que le rideau ne soit levé, est d'un bel effet, et interrompt d'une manière intéressante la préface en *fa* mineur, *agitato*, qui peint bien la persécution qui se prépare

Le chœur d'introduction :

O voûte obscure, ô voûte immense,
Où règne la paix des tombeaux,
Que rien ne trouble ton silence,
Que rien n'éveille nos bourreaux !

est d'un beau caractère ; il a bien la gravité, la couleur religieuse du sujet : c'est un beau nocturne chrétien. Les voix dialoguent bien, le rhythme en est franc, accentué; ce morceau dispose enfin on ne peut mieux le spectateur au drame mystérieux et sombre qui se prépare, surtout sur ces paroles :

Marchons sans crainte
Dans cette enceinte
Pieuse et sainte
Où Dieu conduit nos pas !
Dans le mystère
Et la prière
Attendons, frère,
Un glorieux trépas!

Le solo de clarinette annonçant les jeunes filles romaines et Pauline venant visiter le tombeau de sa mère, est mélancolique et touchant ; il a été fort bien exécuté. L'hymne des jeunes filles à la déesse des enfers : *Jeune souveraine*, etc., manque peut-être un peu de cette couleur antique que Gluck a si bien donnée aux compagnes de la prêtresse Iphigénie, et il ne peint pas assez le respect mêlé d'effroi dont doivent être saisies ces jeunes filles en offrant leurs vœux et leurs hommages *à la puissante reine dont le sceptre d'ébène régit les enfers.*

Le finale du premier acte offre un beau duo entre Pauline et Polyeucte, et ce dernier se dessine en une délicieuse phrase de chant sur cette allocution adressée par lui à Pauline qu'il veut rendre chrétienne :

Objet de ma constance,
Amour de ton époux,
Que Dieu, dans sa clémence,
T'appelle parmi nous.

Le second acte s'ouvre par un bel air de basse chanté par le gouverneur Félix :

Dieux des Romains, dieux tutélaires,
Je servirai votre courroux, etc.

Nous conseillerons à Dérivis, chargé du rôle dramatique du gouverneur de l'Arménie, de mettre un peu plus de mouvement, et par conséquent plus de passion, dans ce morceau ; il donne trop d'ampleur à son chant, et en rend ainsi les sons traînants. Il a su donner, au reste, à ce personnage difficile à représenter, l'aspect d'une statue antique. La *stretta* de cet air : *Mort aux infâmes*, etc., est d'un bel effet, et se marie bien à la fanfare de trompettes annonçant au peuple l'édit de persécution contre les chrétiens que vient de signer le gouverneur.

Le cortége du proconsul Sévère, en Arménie, envoyé de l'empereur Décius, est magnifique ; il rappelle à ceux qui l'ont vu, la pompe du *Triomphe de Trajan* et le cortége éblouissant de *la Juive*. L'arc de triomphe et toute la décoration, quoique d'un ton généralement un peu trop chaud et par conséquent un peu cru, est d'un effet magique. Massol, quoiqu'il ait fait annoncer qu'il était enrhumatisé du bras gauche, se tenait sur son char comme un homme habitué à triompher. Il a fort bien chanté sa cavatine : *Amour de mon jeune âge*, etc. Cet acte, brillant par la pompe, n'a rien bien de saillant par la musique ; c'est le troisième acte qui renferme toute la musique comme tout le succès de l'ouvrage. Ce troisième acte à lui seul est une belle et grande chose. Le compositeur s'y est montré dramatique, passionné, puissant. L'acte s'ouvre par un beau duo entre Sévère et Pauline. Cette dernière chante une phrase de charmante mélodie sur la strophe : *Souvenir cruel et tendre*, etc. ; et lorsque Sévère dit à Pauline : *Quoi! te quitter encore! — Tu le dois! — Je ne peux*, le compositeur a fait sur ce dialogue un travail d'orchestre des plus intéressants. Plus loin, sur ces paroles de Pauline :

Ne vois-tu pas qu'hélas! mon cœur
Cède et succombe à la douleur! etc.

le cor se mêle en sons bouchés d'une façon délicieuse à la voix ; puis vient un fort joli air chanté par Duprez : *Mon seul trésor, mon bien suprême*. La *coda* énergique de cet air : *J'irai!...* aura le succès du : *Suivez-moi!* de *Guillaume Tell*.

Ici encore le théâtre, qui change, nous présente une belle décoration représentant le temple de Jupiter. L'hymne à ce dieu par les prêtres et le peuple est du plus beau caractère. Les instruments de cuivre luttent de puissance avec les voix de basse en unisson ; puis interviennent les voix de femmes sur un délicieux dessin des premiers violons : ceci est de la musique large, scénique, grandiose, inspirée. Le compositeur ne s'arrête point en si beau chemin. Après l'interrogatoire que les prêtres et Sévère font subir à Néarque pour connaître son complice, sur un dialogue serré et bien de scène, un sextuor on ne peut mieux écrit pour les voix et de situation, se développe large et puissant ; et puis la catastrophe du renversement des statues, des idoles, des trépieds sacrés ; et puis enfin le *Credo* arrive au milieu de tout cela en immense unisson, et faisant presque naître une émotion religieuse dans notre temps d'indifférentisme pour toutes les croyances, excepté celles du veau d'or et de l'orgueil. Ce finale est très beau et ferait seul le succès d'un ouvrage. Le quatrième et dernier acte est nécessairement moins dramatique ; mais il brille encore par de belles choses musicales, telles que le rêve de Polyeucte et son duo avec Pauline qui suit. L'ensemble : *O sainte mélodie!* paraîtra d'un caractère franc, éclatant aux uns, et d'un

style commun aux autres. Somme toute, le troisième acte des *Martyrs* est, sans contredit, ce que M. Donizetti a écrit de mieux pour le théâtre. Les acteurs ont bien dit et bien chanté. Duprez a joué Polyeucte en chrétien fanatique, aussi passionné pour sa femme que pour sa religion, et l'a rendu ainsi très dramatique, ce qui vaut mieux que d'en faire un personnage extatique et du genre admiratif. Madame Dorus-Gras a été ce qu'elle est toujours, comédienne consciencieuse et cantatrice aussi distinguée par l'effet dramatique que par la pureté de la méthode. Nous avons oublié de mentionner une fort jolie *polonaise*, un peu trop peut-être dans le genre italien, qu'elle chante au second acte lorsqu'elle apprend que Sévère existe, et dans laquelle elle s'est fait justement applaudir. L'ouvrage, nous le répétons, a été aussi bien joué que bien chanté, et son succès n'a pas été douteux un seul instant. On a remarqué la modestie et le bon goût de M. Scribe, qui s'est abstenu de se faire proclamer comme collaborateur de Pierre Corneille.

Henri Blanchard.

LA SEMAINE SAINTE A ROME.

Ce n'est qu'en Italie, et à Rome surtout, que la religion catholique a un culte extérieur vraiment sublime. Là, les solennités religieuses ont de l'air et de l'espace; chacun y concourt, soit qu'il soit laïque ou qu'il appartienne à l'état ecclésiastique; et même l'étranger, venu pour n'être que le simple spectateur d'augustes cérémonies, fût-il sceptique comme un Anglais, ou froid comme un Allemand, se sent ému malgré lui, et participe à son insu aux pompes sacrées, en y apportant cette tenue pleine de décence qu'elles réclament impérieusement de tous ceux qui en sont les témoins.

Chaque grande ville de l'Italie a sa fête de prédilection. Naples paraît être encore plus méridionale le jour de saint Janvier; Florence honore avec un luxe tout oriental le précurseur du Christ; Venise semble reprendre son ancien éclat pour exalter saint Marc; mais toutes ces solennités sont effacées par celle dont Rome donne le sublime et religieux spectacle au monde, à l'époque de la semaine sainte.

Dès le mercredi qui suit le dimanche des Rameaux, la chapelle Sixtine semble se couvrir d'un crêpe funèbre. A trois heures après midi commencent les ténèbres. Les treize lumières blafardes du cierge pascal sont allumées, et après que chaque lamentation du prophète Jérémie a été exclamée par une voix aux accents mélancoliques, une de ces lumières est éteinte. Bientôt l'harmonie large et majestueuse de Palestrina résonne sous les voûtes de la chapelle, et les chanteurs pontificaux, n'ayant pour accompagnement qu'un chœur admirable de voix humaines, redisent le fameux *Stabat Mater* du créateur de l'art religieux, au XIVe siècle, en Italie.

L'effet de cette composition, que trois siècles n'ont pu vieillir, est immense. On se surprend, en écoutant les sublimes accords de Palestrina, à se demander si l'art musical moderne est encore assez puissant pour créer d'aussi grandes choses; et, abîmé dans une contemplation mystique, on croit voir s'animer, sur la grande toile de Michel-Ange, les gigantesques personnages que la main de cet homme extraordinaire y a tracés avec toute la verve du génie.

Le jeudi suivant, la magnifique place de Saint-Pierre est couverte d'une foule d'hommes, de femmes, d'enfants, d'étrangers, de paysans et de pèlerins, qui tous viennent, avec ferveur, pour recevoir la bénédiction du chef de l'Église universelle. L'armée est rangée en bataille; tout le corps diplomatique est là; midi sonne... Le sacré collége paraît aux balcons de la face du monument, autre gigantesque création de l'auteur du *Jugement dernier*. Sa Sainteté paraît... Un silence auguste et solennel règne bientôt parmi la foule, qui bourdonnait l'instant d'avant avec un bruit semblable à celui des flots de la mer. Tous s'agenouillent, enfants et soldats, ambassadeurs et pèlerins, mécréants et fidèles, et la voix vénérable du vicaire de Jésus-Christ prononce le fameux *Urbi et orbi*.... Comme un bon père qui bénit ses enfants, Sa Sainteté étend ses bras sur la ville sainte et sur le monde entier, et des paroles d'amour et de paix sortent de sa bouche, en appelant les faveurs du ciel sur tous les hommes, ses enfants.

Alors, le canon du fort Saint-Ange tonne avec fracas; les campaniles de la basilique s'agitent avec impétuosité, et les voix de bronze qu'ils cachent à tous les yeux semblent entonner un concert en l'honneur du maître du monde... La musique militaire s'unit à l'harmonie des carillons religieux, et suit la large mesure que les canons battent avec majesté au bord du Tibre, dont les eaux blondes frémissent...

Ce moment est sublime, c'est le mot; il communique à tous ceux qui ont le bonheur d'en être les témoins une sensation extraordinaire et ineffable. L'homme le plus insensible se sent ému; et pourquoi le cacherais-je? de douces larmes ont humecté ma paupière lorsque j'ai entendu la voix de Grégoire XIV, et que j'ai vu sa main pacifique et paternelle s'étendre vers nous tous pour nous bénir. Il me semblait entendre et voir l'auteur de mes jours, lorsque, éperdu, je reçus ses derniers embrassements et ses dernières bénédictions, au moment de mon départ pour cette Rome, le rêve et le but de mes études musicales depuis ma plus tendre jeunesse.

La foule, après que le pape est rentré dans la basilique, se précipite à son tour dans l'intérieur du monument, avide qu'elle est de voir de plus près et son souverain et son père spirituel. Lorsque Sa Sainteté se dirige vers le chœur, douze trompettes placées au-dessus de la porte d'entrée sonnent des fanfares. Cette musique, quoique écrite d'un style peu digne sous le rapport religieux, ne laisse pas de produire un certain effet, à cause surtout de la situation pittoresque où sont placés les exécutants.

Après avoir fait sa prière, le pape porte le Saint-Sacrement dans le tombeau de la chapelle Pauline, ainsi dénommée parce que Paul V (Borghèse) fut son fondateur. Cette chapelle est éblouissante de clarté. Là encore la main de Michel-Ange a tracé non seulement de grandes fresques que le temps, et plus encore la fumée de trois mille bougies, ont fait disparaître presque entièrement, mais aussi c'est à elle qu'elle est redevable de la disposition admirable de cette myriade de lumières qui entourent le tombeau du Christ d'une auréole toute céleste.

A dieu ensuite la Cène sainte. Le pape, déposant sa tiare et ses habits de pontife, revêt ceux d'un simple ecclésiastique; et, d'une humble main, il lave les pieds à douze pauvres prêtres choisis parmi ceux des différentes nations du monde chrétien qui sont présents à Rome. L'agneau pascal est mangé par ces élèves figurant les apôtres. La munificence papale les gratifie de toutes les vaisselles d'argent qui leur ont servi, et joint à cette offrande le don d'une petite somme qui met à même chacun d'entre eux de soulager à son tour d'autres chrétiens encore plus indigents.

Mais le jour du vendredi-saint est arrivé... les portes de toutes les églises sont ouvertes... Plus de lampe, ce symbole de la foi qui veille et prie, qui soit allumée... Les tabernacles sont déserts... la croix est voilée... les autels sont veufs de leurs riches parures... la désolation est dans le temple du Seigneur... Voyez tous ces fidèles agenouillés

à l'ombre des colonnes de marbre... considérez leurs physionomies ! elles expriment la douleur et le repentir.

Ce jour, la chapelle Sixtine résonne encore comme les deux précédents des accords savants du grand maître, et c'est le *Stabat* d'Allegri qui excitera nos âmes à la contemplation mystique.

Le samedi-saint, un cardinal de l'ordre des prêtres célèbre une messe à Saint-Jean-de-Latran, et, au moment où le prêtre entonne le *Gloria in excelsis*, le canon du fort Saint-Ange tonne majestueusement, et toutes les cloches des innombrables églises, couvents, chapelles, etc., de la ville sainte, recommencent leurs concerts argentins.

Après la messe, on baptise dans cette basilique les Hébreux, Turcs, hérétiques, etc., qui ont été préparés comme catéchumènes au grand acte de la foi nouvelle qu'ils jurent d'embrasser pour jamais. L'eau sainte a été bénite avant la messe, et le feu sacré rallumé par la propre main du prélat. Les autels, naguère dépouillés de leurs plus beaux ornements, brillent avec un nouvel éclat, et les chapelles de la Madone semblent être des berceaux de lis et de roses, tant ces fleurs y sont prodiguées avec un art toujours guidé par le meilleur goût.

Le jour de Pâques, Rome et les environs sont éveillés avant l'aurore par le canon du fort Saint-Ange. Les portes de la ville sont encombrées de pélerins et de pélerines venus de fort loin pour assister aux cérémonies de cette belle et sainte fête. A midi, le souverain pontife bénit encore une fois le monde et la ville du haut de la croisée de la basilique ; ensuite, il célèbre lui-même le saint sacrifice au milieu d'une foule de fidèles.

Jusqu'ici, les cérémonies de la semaine sainte, quoique la plupart célébrées extérieurement, ont été mystiques avant tout : cette fois, la religion va donner un spectacle unique au monde ; mais ce spectacle sera plutôt grandiose que religieux : je veux parler de l'illumination générale de la basique et de l'admirable colonnade de Saint-Pierre, ce chef-d'œuvre du Bernin.

A une heure de nuit (c'est-à-dire une heure après le coucher du soleil), la coupole et tous les profils de ce magnifique monument sont éclairées par de douces lumières placées à distance l'une de l'autre, et ce monde de pierre semble être ceint d'un long et oriental collier de perles fines. Le coup d'œil de cette décoration lumineuse est du plus bel effet, surtout à Rome, où les nuits sont si calmes et si sereines.... Soudain une clochette s'anime dans l'un des campanilles de l'église, et, comme par enchantement, d'énormes globes de feu jaillissent depuis le haut de la croix, placée à 480 pieds du sol, jusqu'à la plus basse corniche du portique circulaire dont nous avons parlé plus haut. Des hommes, à portée, enflamment, en moins de six secondes, les énormes lampions dont ils sont chargés, et l'un de ces *feutiers*, plus hardi que les autres, gravit prestement l'échelle en fer qui entoure la croix du dôme, et la flamme serpente du haut en bas avec l'impétuosité d'un de ces météores qui éclairent l'horizon en jetant l'épouvante dans l'âme des peuples ignorants qui en sont les témoins.

Lorsque cet effet pyrique se produit, l'enthousiasme italien ne connaît plus de bornes ; un cri majestueux, celui des cent mille personnes qui se pressent au pied de la basilique, se fait entendre et monte jusqu'au ciel. C'est là, sans contredit, la plus belle hymne, sinon la plus religieuse, qui soit chantée pendant toutes les fêtes de Pâques.

Enfin, les feux s'éteignent ; le peuple s'éloigne en chantant des litanies ; les trois quarts des habitants de la ville repassent le pont Saint-Ange, et débouchent dans toutes les directions de la ville. Le juif retourne au Ghetto, heureux de pouvoir veiller plus tard que de coutume dans le quartier infect où la tolérance pontificale le relègue ; le grand seigneur retourne à son somptueux hôtel, bâti en partie avec les pierres dérobées à l'antique Colysée ; le marchand rentre dans son magasin pour y recompter son or ; l'ecclésiastique va dire son bréviaire ; le dandy romain (car le dandysme a été importé à Rome avec les denrées anglaises tant favorisées par le Saint-Siége depuis 1816), le dandy, dis-je, se rend, en chantant la cavatine à la mode, au café de la place d'Espagne, pour y savourer d'excellentes glaces ; l'homme du peuple, lui, va à l'*osteria* pour y vider, avec sa femme et ses amis une fiasque d'*orvietto*, cet excellent vin blanc dont les bouteilles n'ont pour bouchon qu'une goutte d'huile d'olive et un tampon de filasse ; et le pensionnaire de l'Académie de France à Rome remonte, avec ses camarades, le magnifique escalier de la Trinité-du-Mont : bientôt il est dans sa chambrette, où, d'une fenêtre de la Villa-Medici, il considère avec mélancolie les dernières lueurs qui brillent encore sur le faîte du dôme de Sant-Pierre ; et, faisant un retour sur lui-même, il donne un soupir à ses parents, à ses amis, bien loin de lui, dans la patrie absente, et il se dit avec regret : O vous tous qui avez mon cœur, pourquoi n'êtes-vous pas ici ? vous y auriez joui du spectacle le plus saintement grandiose qui puisse toucher l'âme d'un artiste, en charmant ses yeux attendris !

A. Elwart.

Biographie.

ATHANASE KIRCHER (1).

Ce jésuite, un des plus savants de son ordre au XVIIIe siècle, et peut-être le plus savant de tous, naquit le 2 mai 1602, à Geysen, près de Fulde. Chargé par ses supérieurs d'enseigner la philosophie, puis les langues orientales au collége de Würzbourg, il fit preuve, dans l'exercice de ses fonctions, d'un profond savoir qui s'est ensuite développé avec éclat dans les grands ouvrages qui nous restent de lui. Ce savant homme offre dans ses écrits la réunion bizarre de connaissances étendues en mathématiques, en physique, en histoire naturelle, en philologie, et d'un esprit crédule, avide du merveilleux et dépourvu de toute critique. Dans ses immenses travaux, le faux et le vrai sont entassés pêle-mêle ; mais il s'y trouve de bonnes et curieuses choses en assez grande quantité pour qu'on se donne la peine de les y chercher. Il y a plus de prévention que de justice dans le dédain que certains critiques modernes ont montré pour ses ouvrages. Troublé dans sa tranquillité par les événements de la guerre de trente ans, Kircher fut obligé de s'éloigner de l'Allemagne. Il alla chercher du repos chez les jésuites d'Avignon avec lesquels il passa deux années, s'occupant de l'étude de l'antiquité ; puis il se rendit à Rome, où le reste de sa vie fut employé en travaux gigantesques sur presque toutes les branches du savoir humain. Il mourut en cette ville, le 28 novembre 1680, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

Plusieurs ouvrages du P. Kircher traitent spécialement de la musique, ou renferment de curieux renseignements pour l'histoire de cet art. Le plus important a pour titre : *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta. Qua unive sa sonorum doctrina, et philosophia, Musicæque tam theoricæ, quam practicæ scientia, summa varietate traditur ; adm randæ consoni et dissoni in mundo, adeoque universa natura vires effectusque, uti nova, ita peregrina variorum speciminum*

(1) Extrait de la *Biographie universelle des musiciens*, par Fétis.

exhibitione ad singulares usus, tum in omni pœne facultate, tum potissimum in philologia, Mathematica, Physica, Mechanica, Medicina, Politica, Metaphysica, Theologia, aperiantur et demonstrantur, Romæ, 1650, 2 vol. in-fol. Ce long titre fait connaître la nature de l'ouvrage et explique la pensée encyclopédique qui a présidé à sa rédaction. Suivant Sulzer et Forkel, une troisième édition de cet ouvrage aurait paru en 1654; mais c'est une erreur; il n'y a jamais eu qu'une édition de cet ouvrage datée de Rome, et c'est celle de 1650 : j'en ai vu plus de trente exemplaires, tous portaient cette date. Sulzer et Forkel ont confondu avec la *Musurgia universalis*, le livre *De Arte magnetica*, dont la troisième édition a été en effet publiée à Rome en 1654. Je doute aussi de l'existence de l'édition d'Amsterdam, 1662, in-fol., citée par le savant M. Weiss, dans l'excellent article qu'il a fait sur Kircher pour la *Biographie universelle* de MM. Michaud. Le premier livre traite du son en général, de sa production, de sa propagation et de sa nature dans les voix et dans les instruments. Le deuxième livre renferme beaucoup de choses curieuses, mais aussi beaucoup d'autres très hasardées ou complétement fausses, sur la musique et les instruments des Hébreux et des Grecs. Le troisième, qui aurait dû être le second, est relatif aux proportions numériques des intervalles. Le quatrième traite de la division géométrique du monochorde. Le cinquième est un traité de composition extrait des meilleurs ouvrages sur cette matière qui existaient au temps où Kircher écrivait. Il y rapporte quelques morceaux d'artistes célèbres de cette époque qu'on ne trouve point ailleurs. Dans le sixième livre, l'auteur donne la description de tous les instruments : ce livre est divisé en quatre parties. Le septième est consacré à un examen de la nature, des défauts et des qualités de la musique ancienne et de la moderne, et traite de quelques particularités qui n'avaient pu trouver place dans les livres précédents. Tel est le contenu du premier volume. Le huitième livre, où il est traité de la composition des chants, est rempli de beaucoup d'inutilités sur les combinaisons des notes, à peu près semblables à ce que Mersenne a publié sur le même sujet dans son *Harmonie universelle ;* mais on pourrait encore tirer de bonnes choses des deuxième et troisième parties de ce livre, relatives au rhythme poétique appliqué à la musique. Le neuvième livre traite des effets physiques et moraux sur l'homme en santé et dans l'état de maladie, particulièrement de la morsure de la tarentule, et de sa guérison par la musique. Il avait déjà traité ce sujet dans son livre sur le magnétisme. Ce livre renferme quelques faits intéressants mêlés à beaucoup de contes absurdes. Kircher traite aussi dans ce livre de l'écho, de ses causes, de la construction de quelques instruments mécaniques et de certains automates chantant ou jouant des instruments. C'est là qu'il parle d'une statue parfaitement isolée, dont les yeux, les lèvres et la langue auraient un mouvement à volonté, qui prononcerait des sons articulés, et qui paraîtrait vivante. Le P. Schott dit, dans sa *Magia universalis* (tom. II, liv. 3), que Kircher avait eu le projet de faire exécuter cette statue pour l'amusement de la reine de Suède, Christine; mais qu'il en fut empêché par le défaut de temps, ou à cause de la dépense. C'est surtout dans le dixième livre de son ouvrage que Kircher s'est abandonné à toutes les bizarreries de son imagination, en traitant d'une sorte de musique mystérieuse et universelle répandue jusque dans les pierres, les plantes, les animaux, les airs et le ciel. Il y parle sérieusement et en détail de la musique hiérarchique qu'on entend dans les cieux, et où les anges sont distribués en neuf chœurs. André Hirsch (*voy.* ce nom), prêtre luthérien du dix-septième siècle, a publié un extrait du gros livre de Kircher, en un volume in-12. De tous les critiques du savant jésuite, Meibomius a été le plus dur. On reconnaît son âpreté ordinaire dans ces phrases de la préface qu'il a mise en tête de son édition des auteurs grecs sur la musique : *Musicam, græcam discipinam*, dit-il, *quam hactenus Græce doctissimorum virorum vix ullus attrectare ausus fuit, sine ulla ferme græca litteratura, nullo Græcorum musicorum lecto, trad re adgressus est vir Cl. Athanasius Kircherus. Fateor non tantum me miratum ex celeberrimo orbis terrarum locco, Româ, tantum ineptiarum adferri potuisse; sed etiam a tantæ famæ viro.* Le 4e chapitre du deuxième livre de la *Musurgia universalis*, qui traite de la musique des Hébreux, a été inséré par Ugolini dans son *Thesaur. antiq. Sacr.* (tom. 32, pag. 354-416.

Le second ouvrage du P. Kircher, qui a pour objet spécial une branche de la musique, a pour titre : *Phonurgia nova, sive conjugium mechanico-physicum artis et naturæ, Paranympha Phonosophia concinnat m; quæ universa sonorum natura, proprietas, vires effectuumque prodigiosorum causæ, nova et multiplici experimentorum exhibitione enucleantur; instrumentorum acusticorum machinarumque ad naturæ prototypon adaptandarum, tum ad sonos ad remotissima spatia propagandos, tum in abditis domorum recessibus per occultioris ingenii machinamenta clam palamve sermocinandi modus et ratio traditur, tum denique in bellorum tumultibus singularis hujusmodi organorum usus, et praxis per novum phonologum describitur*, Campidonæ (Kempten), 1673, in-folio de 229 pages. Cet ouvrage est le développement de quelques parties des premier et sixième livres de la Musurgie universelle, avec quelques inventions d'instruments acoustiques dont l'exécution n'aurait peut-être pas répondu aux résultats que Kircher en attendait. Cependant ce livre n'est pas sans intérêt : il renferme un certain nombre de faits qui paraissent merveilleux à l'époque où l'auteur écrivait, mais dont on a depuis lors vérifié la réalité, et dont on a trouvé les lois. Une traduction allemande de cet ouvrage, intitulée : *Neue Hall-und Thon-Kunst, oder mechanische Geheim-Verbindung der Kunst und Natur* (Nordlingue, 1684, in-fol.), a été publiée sous le nom d'*Agatho Carione*, qui n'est vraisemblablement qu'un pseudonyme.

Dans son traité du magnétisme, intitulé : *Magnes sive de arte magneticâ opus tripartitum* (Rome, 1641, in-4°, Cologne, 1643, in-4°, et Rome, 1654, in-fol.), Kircher a traité au troisième livre : *De magnetismo musicæ*. Il y disserte longuement sur des faits mal observés et des suppositions gratuites. On y trouve les airs qui, de son temps, passaient pour guérir du tarentisme. Enfin, le savant jésuite a donné un chapitre rempli de rêveries sur *la musique hiéroglyphique*, dans son célèbre livre intitulé : *Œdipus ægyptiacus, hoc est universalis hieroglyphicæ veterum doctrinæ, temporum injuriâ abolitæ, instauratio*, Rome, 1652-1654, 3 vol. in-fol.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

UNE SOIRÉE MUSICALE

CHEZ MADAME LA PRINCESSE DE BELGIOIOSO.

C'est encore sous le charme du nombre splendide des jolies femmes, du luxe de bonnes manières, des causeries spirituelles dont la maîtresse de la maison donnait l'exemple; c'est sous l'empire de la sévère et belle musique de Handel, et tout plein d'admiration pour sa puissante et plas-

tique harmonie que je prends la plume afin de dire aux lecteurs de *la Gazette musicale*... Mais voilà que je pense, en traçant ces phrases quelque peu laudatives, à la qualification d'homme maniéré que m'a jeté en passant, dans son dernier article sur le septième concert du Conservatoire, mon pessimiste et incisif collaborateur Hector Berlioz, à propos de la représentation donnée au bénéfice des Polonais au théâtre de la Renaissance, et dont j'ai rendu compte. Cet article est d'une ironie si fine et si mesurée qu'il en serait presque inintelligible, si la généralité des lecteurs de la *Gazette musicale* n'était composée de gens d'une perspicacité incontestée. Donc, ils ont pu voir que mon confrère Berlioz l'admirateur exclusif de Gluck et de Beethoven, me raille spirituellement, — lorsqu'on écrit dans le même journal, ou qu'on fait partie de la chambre des députés, on s'appelle toujours mon spirituel collaborateur ou mon honorable ami, ce qui souvent n'est pas d'une vigoureuse vérité, — Berlioz me raille, dis-je, avec esprit et ironiquement sur mon indifférence et mon phlegme à parler de cette représentation donnée par des amateurs au bénéfice des Polonais indigents. Il aurait voulu, si j'ai bien compris sa pensée, que je parlasse de tout cela avec une indignation artistique. Et pourquoi? Mon enthousiasme, à moi, n'est pas exclusivement musical. Sans faire du chauvinisme, j'avoue que la grande infortune des Polonais excite autant mon admiration que ma pitié, et que je trouve noble et beau tout ce qui tend à soulager cette infortune. C'est moins le travail littéraire et musical qui préoccupait le brillant auditoire qui s'était empressé de se rendre à l'invitation de la princesse Czartoriska au théâtre de la Renaissance, ai-je dit, que le plaisir de faire une bonne action; et puis c'était chose curieuse de voir l'aristocratie, la haute fashion musicale se faire comédienne, cantatrice, figurante, choriste, etc. Fallait-il ajouter, comme un vaudevilliste pur sang, que l'aristocratie en jouant la comédie ne faisait que continuer son rôle de courtisan ou de courtisane? En vérité, je ne vois point la nécessité qu'il y avait en cette occurence de me faire Zoïle ou Trissotin, et de tirer à brûle pourpoint sur de pauvres amateurs qui ont peut-être chanté un peu faux, mais dans des intentions fort justes. Mes plus grands éloges ont été pour mademoiselle Lagrange, quoiqu'elle ne soit pas noble, m'a-t-on dit, et peut-être à cause de cela. Ah! Berlioz, vous vous maniérez plus que moi! vous tombez dans le madrigal à la Bernis, à la Dorat, à la Parny, à la Bertin, et je sais bien à quel propos. Ceci étant dit, je reviens à la relation de la soirée musicale donnée par la princesse Belgioioso, dont cette petite digression m'avait écarté. Dussé-je être accusé de me poser en thuriféraire de l'aristocratie, je dois dire que cette aristocratie nous donne quelquefois de bons exemples en musique. En cette circonstance, par exemple, nous ne pouvons que féliciter madame de Belgioioso d'avoir été exhumer de la poudre des bibliothèques le bel oratorio de *Samson* que Handel a composé il y a près d'un siècle sur des paroles de l'illustre Milton.

Cette œuvre toute classique, d'un style pur, tranquille et chaud tout à la fois, dont les plus beaux effets sont puisés dans la fugue, a quelque chose de grandiose et de dramatique en même temps. Personne, au reste, plus que Liszt et M. de Belgioioso qui tenaient les pianos, ne pouvait mieux faire passer l'esprit et l'enthousiasme de cette belle et bonne musique dans l'âme des exécutants. Parmi ces exécutants solistes se sont fait remarquer Inchindi, Alexis Dupont, mais surtout madame Wideman et mademoiselle Gasc, jolie demoiselle amateur et fille d'un avocat distingué du barreau de Toulouse : elle possède une voix de soprano des plus brillantes qu'elle conduit en bonne musicienne possédant une excellente méthode. Mademoiselle Gasc a produit beaucoup d'effet; cependant les honneurs de la soirée ont été pour madame Wideman, dont la voix de contralto grave, sonore et vibrante se prête merveilleusement à l'exécution de cette musique sacrée, d'un caractère large et solennel. Les choristes amateurs n'ont certes pas été au-dessous des artistes récitants, et les chœurs fugués, qui sont surtout ce qu'il y a de plus écrit, de plus beau dans l'ouvrage de Haendel, ont été dits avec un ensemble, un aplomb et des nuances capables de faire rougir tous les choristes de nos scènes lyriques, si des choristes pouvaient rougir autrement que de sept à onze heures du soir au moyen d'un cosmétique appelé jadis fard.

C'était vraiment quelque chose d'original, de brillant, de délicieux, — dussé-je me faire taxer d'homme maniéré par quelques uns de mes spirituels collaborateurs, — que l'aspect des salons de cette princesse si gracieuse, si artiste; de voir ce pêle-mêle si distingué de célébrités si diverses, de savants, de diplomates, de généraux, de romanciers, de journalistes, de ministres, ce qui peut devenir tout un par le temps qui court. Je ne crois pas qu'il soit permis à notre double aristocratie financière et légitimiste de réunir une société aussi nuancée de positions, d'opinions, de professions; il faut pour cela l'esprit, la grâce, le bon goût et la haute indépendance de celle qui résume dans le sien les salons historiques des Staël, des Chimay, des Roland, des Récamier, etc. Au nombre des auditeurs qui écoutaient comment Samson perdit sa force, on remarquait M. le président du conseil qui donnait force poignées de main à des illustrations anglaises des deux sexes, et qui s'est longuement entretenu avec le Cazalès, le Mirabeau de notre époque, dans la délicieuse volière de la princesse, éclairée en demi-jour par des lampes-tulipes d'un goût charmant, mariant leur douce lumière au parfum des fleurs et des plantes exotiques qui décorent ce joli lieu. Le parfum de bonne compagnie et de bonté qui entoure la maîtresse de la maison peut seul rivaliser avec le charme de cette douce et mystérieuse retraite.

Henri Blanchard.

Correspondance particulière.

ERNST A VIENNE.

Pour vous, Parisiens, sollicités par la foule des artistes européens, un virtuose de plus est un événement agréable sans doute, mais cela ne vous émeut pas au point d'influer sur vos déterminations du lendemain, et de vous faire regretter les arrangements de la veille. Blasés comme vous êtes sur le talent et le génie, vous vous dites que vous entendrez le grand artiste quand vous aurez le temps, et si le temps ou l'occasion vous manque, vous vous en consolez en disant : il reviendra l'année prochaine; puis vous en écoutez un autre. Pour les Viennois, au contraire, entendre un grand musicien voyageur est une obligation sacrée à laquelle on se ferait scrupule de se soustraire, au moins pour les premiers arrivants. Aussi Bériot, Liszt, madame Pleyel, ont-ils été ici cet hiver l'objet d'ovations sans nombre et de tributs pécuniaires qui n'ont pas laissé de peser d'une façon assez notable sur la bourse destinée aux plaisirs de l'oreille. On aurait donc pu croire que tout était dit, ou à peu près, depuis le passage de ces trois brillants météores, et que les Viennois avaient eu le temps de revenir de leurs folies admiratives, folies si bonnes, si naïves, si respectables. Ernst est arrivé sur ces entrefaites, et pour entendre ce grand violoniste, tout le Vienne musical, et cela veut beaucoup dire, s'est remis à courir, à payer et à admirer

Ernst est né dans les États autrichiens; il a reçu à Vienne sa première instruction musicale. Il en est parti déjà virtuose, et dès cette époque, on applaudissait en lui les qualités dont le développement en a fait un violoniste de premier ordre. C'est donc avec une satisfaction bien grande, avec un sentiment bien vif d'amour-propre national qu'on l'a vu revenir tenant toutes les promesses qu'il donnait il y a quelques années. Ses concerts ont été fort suivis et n'ont pas manqué d'exciter l'attention de la presse comme celle du reste du public. Les journaux ont débordé à cette occasion de ces considérations esthétiques et sentimentales que ne se refuse jamais un écrivain allemand, et qui ont du moins le mérite d'être complétement imprévues. L'un a vu dans l'artiste incliné sur son violon un jeune fiancé penché sur la pierre tumulaire de sa bien-aimée, et lui parlant dans sa froide couche un langage qui n'est entendu que d'elle et de lui; l'autre l'a comparé à un saule pleureur, etc., etc.

Un des éloges les plus singuliers dont il ait été l'objet, porte sur le caractère de ses compositions, qu'on loue surtout comme exemptes de romantisme, défaut qui était d'autant plus à craindre pour lui, disait-on, qu'à Paris la lèpre romantique envahit tout. Il paraît que la fable de la poutre et de la paille doit durer autant que notre monde sublunaire.

Au milieu de tout ce pathos, on n'a pas oublié, Dieu merci, de reconnaître avec une grande justesse les magnifiques qualités qui distinguent ce grand artiste, et qui ont reçu à Paris un si beau développement. En somme, il a réussi autant que Bériot, pour ne pas dire davantage.

Nouvelles.

*** Mademoiselle Nau va partir pour exploiter son mois de congé à Londres. Duprez a aussi un mois de congé. Il doit le prendre en juin.

*** Le congé de madame Dorus-Gras sera, cette année, de cinq semaines. La cantatrice le prendra à compter du 25 mai prochain.

*** L'Opéra a engagé un second ténor, M. Altairac, qui joue en ce moment au théâtre du Havre. Ses débuts ne doivent avoir lieu que vers le mois de septembre prochain.

*** L'emploi de mademoiselle Falcon à l'Académie royale de musique va être essayé par une jeune et belle cantatrice qui bientôt doit faire ses débuts sur notre première scène lyrique. Élève de Bordogni pour le chant et de Michelot pour la déclamation, mademoiselle Julian, c'est le nom de la nouvelle débutante, se montrera au public dans les rôles si difficiles d'Alice et de Rachel. Espérons que cette tentative sera couronnée d'un brillant succès, et que mademoiselle Julian continuera de mériter à l'Opéra les applaudissements dont le public des concerts du Conservatoire l'a plus d'une fois gratifiée.

*** Une crise nerveuse dont madame Damoreau a été saisie en sortant d'une répétition, a fait faire relâche, mercredi, à l'Opéra-Comique. La subvention n'est pas assez forte pour que les directeurs aient pu, du matin au soir, trouver un spectateur à mettre à la place du *Domino noir*.

*** Une séance de la Commission des auteurs, qui a eu lieu mercredi, a été vive et presque orageuse. Elle a duré depuis trois heures jusqu'à six et demie. Il s'agissait de deux propositions, ressortant du travail de M. de Planard sur la situation actuelle de l'Opéra-Comique. La première est la seule qu'on ait discutée; l'autre, qui repose sur les moyens de ramener cette institution à son origine, sera traitée avec tout le soin qu'elle exige. On n'a parlé que des traductions transportées sur notre scène, au détriment des compositeurs nationaux. M. de Planard a soutenu les conclusions de son rapport avec une vive chaleur. On a échangé des opinions diamétralement opposées entre elles. Enfin on a invoqué l'article 27 du traité fait par la commission avec les directeurs de l'Opéra-Comique et dans lequel il est formellement interdit à ce théâtre de donner des traductions. Mais des arbitres sont nommés, à l'occasion de la pièce intitulée *Eva*; on ne doit donc rien préjuger avant leur décision. Il a été décidé que si l'Opéra-Comique veut exécuter de la musique étrangère dans son prologue de la salle Favart, il doit, toutes choses restant en l'état, en obtenir la permission provisoire, et sans tirer à conséquence pour l'avenir, de la Commission des auteurs.

*** La pièce qui servira de prologue à la réouverture de la salle Favart, est un ouvrage en trois actes qui a beaucoup d'originalité, dit-on. Nous verrons bien; si la musique de leur second acte obtient de la commission des auteurs un bill d'indemnité, pour les morceaux de MM. Meyerbeer, Rossini et Donizetti, qui s'y trouvent.

*** L'administration nouvelle du Théâtre-Italien s'occupe dès à présent des besoins de l'hiver prochain. Assurée du concours tout-puissant des grands artistes, il ne lui reste plus qu'à réunir quelques talents qui puissent compléter pour la réouverture un ensemble qu'on ne trouvait pas toujours dans les parties secondaires. Dans ce but, on annonce comme devant avoir lieu sous quinzaine un voyage de M. Charles Dormoy, directeur actuel; il ira d'abord en Angleterre, et de là en Italie, cette terre classique des arts et du chant.

*** M. Louis Viardot, directeur sortant du Théâtre-Italien, va épouser mademoiselle Pauline Garcia. Les bans sont affichés.

*** On lit dans un journal l'article suivant que les mauvais esprits, les sceptiques du siècle pourraient soupçonner d'être un puff ingénieux : « C'est avec un bien vif sentiment de regret que nous apprenons que mademoiselle Taglioni doit sous peu quitter le théâtre. Retenue depuis long-temps en Russie par son beau talent, elle vient d'annoncer au directeur du théâtre royal de Saint-Pétersbourg qu'aussitôt son engagement terminé, elle est décidée à rentrer dans la vie privée. C'est encore une artiste de premier rang qui nous est enlevée au printemps de la vie, et Dieu sait si depuis quelque temps le nombre n'en diminue pas tous les jours! Espérons cependant qu'elle reviendra sur une décision trop tôt prise, et qu'il nous soit encore permis de souhaiter la revoir. Nos voisins d'outre-mer, jaloux de la préférence que mademoiselle Taglioni semble accorder à la Russie, ont voulu lui prouver qu'ils ne lui gardaient pas rancune, et ils viennent à cet effet de tenter un effort désespéré pour posséder pendant quelques semaines la première danseuse du monde. Hâtons-nous de dire qu'ils ont obtenu un succès complet, succès d'autant plus mérit qu'il a fallu que le directeur du théâtre de Londres fît le voyage de Saint-Pétersberg, ne pouvant par correspondance parvenir à décider la gracieuse fugitive à venir recevoir les applaudissements d'un public qui tant de fois lui a témoigné son admiration. Nous nous demandons si le directeur de l'Académie royale de musique de Paris ne suivra pas l'exemple de nos voisins, et nous ne pouvons croire qu'il ne fasse tous ses efforts pour qu'elle veuille bien nous accorder la grâce de lui donner son bouquet d'adieu. »

*** Tout récemment, un individu étranger au service de la représentation s'est introduit sur la scène du théâtre de la Renaissance, où il s'est porté à des actes de violence envers une actrice. Ce désordre sur la scène pendant le cours de la représentation a donné lieu au préfet de police de renouveler les instructions qui défendent aux directeurs d'admettre aucune personne étrangère au service du théâtre, et de tenir la main à la stricte exécution de l'article 5 de l'ordonnance du 12 février 1828, sur la police intérieure des théâtres. Du reste, la mesure prise par le préfet de police fait exception pour les auteurs, compositeurs et maîtres de ballets des ouvrages composant la représentation du jour.

*** Nous recommandons aux lecteurs de la *Gazette musicale* une des plus intéressantes séances musicales de cette année; nous voulons parler du *Concert historique* de la musique de chambre ancienne et moderne qui sera donné par M. Fétis dans la salle de M. H. Herz, rue de la Victoire, 38, samedi 18 avril, à huit heures du soir. Des morceaux de l'intérêt le plus vif seront entendus dans cette soirée. Parmi les exécutants on remarque les noms de madame Dorus-Gras, de MM. Duprez, Géraldy, Labarre, Herz, Urhan et de beaucoup d'autres artistes célèbres.

*** M. N. Dimitrieff, artiste russe, et membre honoraire de la Société philharmonique de Munich, donnera, le 14 avril, une soirée fort intéressante dont voici le programme : 1° Ouverture; 2° Duo d'*Elisa*

et Claudio, chanté par madame de Castel et M. Grard; 3° Concerto de M. Bériot, pour le violon avec orchestre, exécuté par M. Dimitrief; 4° Romance, *le Guérillas*, composée et chantée par mademoiselle Spinola Durazzo; 5° Le Martyr, scène nouvelle, composée pour M. Géraldy, par A. Vogel, chantée par M. Géraldy; 6° Variations (*di Bravura*) sur la cavatine d'*Anna Bolena*, par Th. Doehler, exécutées sur le piano, par M. Gotia; 7° Cavatine de de l'opéra de *Beily*, chantée par mademoiselle Anaïs Bazin; 8° Air varié de M. Haumann, exécuté par N. Dimitrieff; 9° Ouverture; 10° Duo de la *Villanella Fendatarin* de Vaccai, chanté par mademoiselle Bazin et M. Géraldy; 11° Air de la *Prise de Jéricho*, de Mozart, chanté par madame Gastel; 12° Air chanté par M. Grard; 13° Solo pour le violoncelle, composé et exécuté par M. Franchomme; 14° Romance, *Je ne veux pas mourir*, composée et chantée par mademoiselle Spinola-Durazzo; 15° Variatious brillantes de M. Kalkwoda, exécutées par N. Dimitrieff.

*** Mesdemoiselles Aglaé Masson et Paquier donneront le 12 avril, dans les salons de M. Herz, rue de la Victoire, un grand concert vocal et instrumental où se feront entendre plusieurs artistes d'un beau talent et d'une réputation justement acquise. On cite parmi ces derniers mesdames Dorus-Gras, d'Hennin et Darcier, et MM. Tilmant, Roger, Wartel, Oudot et Dorus.

*** *Salle Saint-Honoré.* — On annonce pour la semaine sainte trois beaux concerts de musique vocale et instrumentale dans la salle Saint-Honoré. On ajoute que M. Valentino est chargé de leur direction. Cela nous suffit pour être sûr du soin qui présidera au choix des morceaux et des artistes qui seront entendus. Nous rendrons compte de ces solennités auxquelles l'orchestre Valentino donnera un grand éclat.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Amiens.* — La reprise de *l'Eclair* avait pour nous le mérite d'une nouveauté. Nous étions impatients de juger madame Callault Noiseul dans le rôle d'Henriette. Nos prévisions étaient bien fondées. Son chant pur et facile, dû à son excellente méthode, a reçu du public un accueil bien flatteur. Mademoiselle Sophie est infatigable; elle ne passe pas une seule représentation sans jouer au moins deux rôles différents. Guyot, dont nous n'oublierons jamais le succès dans *la Juive*, a déployé dans le rôle de Lionel, cette habileté qui en fait un des premiers artistes de la province. Bourdais est le seul qui ait jusqu'à présent compris le rôle de Georges.

*** *Rouen.* — Le conseil municipal vient de voter une somme annuelle de 40,000 fr. à titre de subvention pour l'administration théâtrale.

— Le concert donné à l'Hôtel-de-Ville par la Société philharmonique, au profit des bureaux de bienfaisance, avait attiré une nombreuse société, l'orchestre a exécuté avec beaucoup d'ensemble une ouverture et des symphonies, des variations sur des thèmes russes et écossais, exécutées sur le violoncelle, ont été couvertes d'applaudissement. Le quatuor de *l'Irato* a obtenu les honneurs du bis. L'air *Anna Bolena* et le quintette et finale de la *Semiramide* ont électrisé l'assemblée. Une voix éclatante et pure a été l'interprète de la belle musique de Donizetti et de Rossini. Les autres parties et les chœurs ont puissamment contribué à faire sentir à l'assemblée tous les effets de ce dernier morceau, qui a terminé cette soirée consacrée à une œuvre de bienfaisance.

*** *Lyon.* — Madame Jenny-Leplus vient de débuter ici où elle a obtenu un succès d'enthousiasme.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — Madame Albertazzi, du Théâtre-Italien de Paris, est arrivée en cette ville, et se dispose à nous donner quelques concerts.

Albert, maître de ballets du Grand-Théâtre, vient de faire représenter un ballet intitulé : *le Château de Kenilworth*. Il a obtenu un succès d'estime. Le tout est assez ennuyeux, quoique les danses soient agréables et bien dessinées.

Une troupe italienne est attendue ici pour le 25. Parmi les ouvrages qu'elle se propose de jouer, on cite : *Gemma, l'Elisir d'amore, Chiara de Rosemberg, Lucia di Lammermoor, Norma, Roberto d'Evreux, il Pirata* et *i Puritani*. Voici les noms des principaux sujets : Première chanteuse, mademoiselle Louise Mathey, prima donna du Théâtre-Italien de Paris; — première chanteuse, madame Bocca; — premier ténor bouffe, M. Benedetto Gallioni; — première basse absolue, M. Gaetano, premier sujet du théâtre de la Scala à Milan; — première basse bouffe, M. Pietro Nigri; — première basse, M. Santi; — deuxième basse, M. Erasio Borca.

Le conseil communal s'est occupé des affaires du théâtre dans une de ses dernières séances. Il a décidé que la troupe italienne serait autorisée, sous certaines conditions, à donner des représentations au théâtre de la Monnaie, à partir du 24 avril jusqu'au 24 mai, et il a nommé une commission pour s'occuper de toutes les questions qui se rattachent au théâtre.

M. Lados, professeur au Conservatoire, et l'un de nos plus habiles musiciens, vient d'être nommé organiste de l'église de Sainte-Gudule.

*** *Londres.* — Le second bal de Saint-James a eu lieu dernièrement aux salons Willis, et a réuni une compagnie à la fois nombreuse et élégante. Le début du célèbre Jullien, de Paris, excitait un vif intérêt; les quadrilles et les valses de sa composition ont été entendus avec le plus grand succès. La valse du *Rossignol* a été surtout généralement applaudie, et elle a été jouée à trois reprises différentes pendant la soirée.

*** Barrez, de l'Opéra, a mis *la Tarentule* en scène au théâtre de Londres. La représentation a eu lieu le samedi 21 du mois dernier. La reine-mère est restée jusqu'à la fin, et ne s'est retirée qu'avec le public; dans ce pays, on regarde ce fait comme une chose extraordinaire. Barrez a été redemandé.

*** Mademoiselle Thérèse Elssler vient de débuter dans *la Bayadère* au théâtre de Hambourg. Elle a complétement réussi.

*** *Gustrow.* — Le célèbre oratorio *le Jugement universel*, de Schneider, sera exécuté la semaine de Pâques dans l'église de Saint-Paul par une réunion d'environ 600 artistes et dilettanti dont la plupart viendront des villes du nord de l'Allemagne. Les notables habitants de notre ville ont offert de loger ces étrangers et se sont cotisés pour les défrayer pendant le séjour qu'ils feront dans notre ville.

*** *Schwerin.* — Dans le courant de l'automne prochain, il y aura dans notre ville une grande fête musicale qui durera trois jours et pour laquelle la Société philharmonique de cette ville recrute déjà les musiciens et les amateurs les plus distingués de l'Allemagne.

*** *Milan.* — La saison du printemps qui va s'ouvrir le 29 mars à la Scala se passera avec la troupe suivante : Prime donne, Amalia Schütz, Carlotta Vittadini, Eugenia d'Alberti, etc.; premiers ténors : Basadonna et Freschini; premières basses : Filippo Galli, Marini, Vincenzo Galli; puis le monde des utilités. On ouvrira par le *Marino Faliero* de Donizetti, et l'on donnera quelques représentations du Romanow.

*** Mademoiselle Ungher et Ivanoff font en ce moment les beaux jours de l'Opéra de Florence. Mademoiselle Ungher surtout obtient un succès inouï.

Le Directeur, A. SPECHT.

CONCERTS ANNONCÉS.

Matinée musicale au bénéfice de la veuve et des enfants de M. Victor Delacourt, 12 avril, Salons Erard.

Mesdemoiselles Aglaé Masson et Paquier, 12 avril, Salons Herz.

M. de Smits, 13 avril, Salons Herz.

MM. Artôt et Batta au profit d'une famille indigente, le 14 avril, Salons Erard.

M. Nicolas Dimitrieff, 14 avril.

M. Fétis, 18 avril, Salons Herz.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

97, RUE RICHELIEU.

6 CAPRICES

SUR LE SHÉRIF,

D'HALEVY,

PAR STEPHEN HELLER.

Op. 16. Prix : 6 fr.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. REVUE ET N° 31.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Etrang.
3 m.	8	9 »	10 »
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 16 avril 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :

1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. De l'état de la musique à Vienne (première partie.) — Concert de M. et madame Mortier de Fontaine, par AD. GUÉROULT. — Chronique dramatique, par CH. MERRUAU. Revue critique, par MAURICE BOURGES. — Nouvelles. — Annonces.

DE L'ÉTAT DE LA MUSIQUE A VIENNE.

A M. B.....

Janvier, 1840.

Votre séjour à Vienne a été si court, la saison était déjà si avancée, lorsque vous êtes arrivé, que vous n'avez pu saisir que d'une manière incomplète la physionomie musicale de cette ville; vous ne l'avez vue que de profil, non de face; elle présente cependant deux aspects si différents, selon le point de vue de l'observateur, qu'il faut un examen un peu plus approfondi pour s'y reconnaître et concilier la disparité apparente qui s'y présente au premier coup d'œil. Deux années d'observations et d'attention soutenue m'ont appris bien des choses; je vous les communique; le portrait aura au moins le mérite de la ressemblance, et aucun des traits principaux n'y manquera.

Vienne est une ville éminemment musicale; tout le monde y aime et presque tous ceux qui ont reçu quelque éducation y cultivent la musique. Le site heureux de cette capitale, le caractère facile et gai de ses habitants, l'exemple de plusieurs empereurs, Ferdinand III, Charles VI, qui ont composé différents morceaux de musique et même dirigé des orchestres, le voisinage de l'Italie, le séjour prolongé que Haydn, Mozart, Beethoven y ont fait, et voire même la police, ont beaucoup contribué à l'état florissant de ce bel art, le plus expansif et le plus communicatif de tous. Vous ne vous attendiez guère à voir la police mêlée en cette affaire; mais elle joue, ou plutôt elle a joué un très grand rôle dans ce pays, et son bras droit, la censure, à l'imitation de certain roi de l'ancienne Rome, abattant sans cesse les têtes qui dépassaient les autres, a refoulé beaucoup de beaux talents vers cet art inoffensif, dont les écarts même n'ont rien de dangereux, rien de suspect. Tout a donc contribué aux progrès de la musique, et nulle part peut-être on n'apprécie autant les artistes, nulle part ils ne sont accueillis d'une manière à la fois plus cordiale et plus flatteuse.

Vienne, par sa situation et par ses antécédents, était destinée à devenir la médiatrice entre l'Allemagne et l'Italie, à concilier le chant large et mélodieux qu'on aime dans le beau pays qu'arrosent le Pô et l'Arno, au sentiment profond, à la riche harmonie, au contre-point savant, à l'instrumentation ingénieuse, tels qu'on les chérit et les cultive dans la méthodique Germanie. Haendel avait déjà donné un exemple heureux de cette fusion en réunissant en un seul faisceau la mélodie de Léo et la science de Jean Sébastien Bach; plus récemment, Haydn avait suivi le même chemin, et Mozart, ce Raphaël de la musique, créa des ouvrages universellement admirés, goûtés des connaisseurs comme de ceux qui ne le sont pas, et également applaudis dans le nord comme dans le sud. Beethoven, l'unique, le grand Beethoven, suivit la même voie, mais, porté sur les ailes de

son génie, il se fraya une route à part, s'élança dans les espaces et atteignit au faîte de la grandeur et de l'inspiration poétique. Tandis que l'Allemagne retentissait de ses chefs-d'œuvre, Rossini, le plus fécond, le plus ingénieux, le plus mélodieux des compositeurs italiens, Rossini, bien supérieur à tous ceux qui l'ont suivi et copié, entrait en triomphateur dans toutes les capitales de l'Europe et s'emparait de tous les théâtres. Alors se manifesta le schisme qui désunit encore le nord et le midi de l'Allemagne, et dont le reflet donne à Vienne la double physionomie musicale dont j'ai parlé. Tandis que Berlin, Hambourg, Cassel, Leipzig, même en partie Prague, se rallièrent sous les drapeaux de Bach, et restèrent fermement attachés aux anciens principes, Vienne et Munich accueillirent avec transport les doux accents venus d'Italie, et applaudirent avec une chaleur vraiment méridionale aux artistes italiens qui chantaient les cavatines de Rossini, Bellini et Donizetti. L'influence de ce schisme s'étendit aussi aux compositeurs. Spohr et Mendelsohn continuèrent à représenter l'art tel que le Nord l'aime et le cultive; la musique allemande telle que Mozart nous l'avait léguée n'eut plus de digne représentant à Vienne, et excepté Schubert, qui imita Beethoven, excepté Charles-Marie de Weber, dont les ouvrages, remplis de verve et de chaleur, obtinrent de beaux succès, tous les autres compositeurs de l'Allemagne méridionale, Lindpaintner, Lachner et autres, ne jouirent que d'une faveur passagère et ne firent pas époque. L'élément italien était trop puissant, et nos talents furent ou trop fiers pour imiter, ou trop faibles pour se créer un genre mixte à la façon de Meyerbeer et d'Auber. Dans l'état où en sont les choses, nous n'avons guère d'espoir de voir surgir parmi nous un second Mozart, qui réunisse les partis et opère une fusion sans laquelle l'art musical doit tomber en décadence de l'une ou de l'autre manière; car on se lassera des mélodies que n'embellit point un sentiment profond, un art consommé; je m'étonne même qu'on n'en soit pas déjà las, et que le public se plaise encore à entendre répéter toujours les mêmes phrases; d'autre part les sectateurs du contre-point s'éloigneront de plus en plus de la grande majorité des auditeurs, qui se rient de leurs études savantes et des peines perdues qu'ils se donnent. D'où nous viendra enfin ce génie régénérateur qui nous fera entendre un jour de belle et en même temps bonne musique? Les Italiens n'étudient pas assez, les Allemands étudient presque trop.

Nos institutions musicales ne sont pas propres non plus à faire revivre ce phénix. Nous n'avons pas de Conservatoire à proprement parler; la cour impériale ne fait rien, ou à peu près rien pour l'art musical, et tous nos établissements ne sont pas d'une grande utilité. Si l'art prospère malgré tant de circonstances défavorables, c'est que nous aimons véritablement la musique, et que le terrain lui est particulièrement propice.

Après avoir signalé ainsi le schisme qui nous sépare en deux fractions presque ennemies, et le double aspect que présente Vienne sous le rapport musical, voici en peu de mots un aperçu de nos établissements tant publics que particuliers :

1° La chapelle impériale, dont plusieurs artistes distingués, tels que Mayseder, Merk, Staudigl, Hellmesberger, Jansa, Klein et autres font partie. Régénérée et bien dirigée elle pourrait être fort utile à l'art, faire naître l'émulation et ouvrir la carrière au véritable talent; mais comme tout se borne à exécuter d'une manière parfois un peu soporifique une grand'messe les dimanches et fêtes, et à accompagner aux concerts assez peu fréquents qui se donnent dans les appartements de l'empereur, elle ne contribue que très médiocrement au progrès. De plus, les artistes émérites n'étant presque jamais admis à la retraite, le système des expectances mécontente et dégoûte tous les jeunes talents, et d'autre part le choix des directeurs tombe assez souvent sur des ouvrages ou surannés ou sans mérite. Cette institution est donc en quelque sorte presque nulle pour l'art.

2° Le Conservatoire, fondé et dirigé par la Société philharmonique. L'empereur lui accorde à cet effet une subvention annuelle de 1,000 florins!!! Vous jugerez facilement que sous de pareils auspices on ne doit pas s'attendre à de grands résultats. On déploie beaucoup de zèle, de bonne volonté, on fait l'impossible; mais les moyens manquent. Les concerts que le Conservatoire donne sont, depuis deux ans surtout, de véritables concerts d'écoliers. On m'a dit qu'ils étaient meilleurs dans le temps où l'infatigable professeur Sellner les dirigeait; mais pour prix de son zèle on l'a abreuvé de dégoûts. Les maîtres et maîtresses de chant, mal payés et assez ignares, ne forment pas de bons élèves. Quelques violons, quelques violoncelles, quelques hautbois, voilà tout le fruit qu'on a retiré de tant de peines, et encore ne le doit-on qu'aux efforts individuels des professeurs chargés d'enseigner ces instruments. Quant au chant, et j'y reviens parce que c'est là le fondement, la base de toute bonne musique, il en est à Vienne comme partout ailleurs : tous les jeunes talents qui montrent des dispositions se hâtent de se délivrer de ces gammes ennuyeuses, de ces solfèges insipides qui ne plaisent à personne, et essaient leur force, ou plutôt leur faiblesse, sur des airs de Donizetti et autres, écrits pour des talents consommés. Il en résulte que leur organe, faible encore, n'acquiert pas son entier développement, que les voix d'une certaine étendue deviennent de plus en plus rares, que les mezzo-sopranos et les baryfons foisonnent, tandis que les sopranos, les ténors et les basses se perdent; que les élèves chantent mal des morceaux qui sont au-dessus de leurs forces; qu'ils crient pour se conformer au goût général, et finissent bientôt par n'avoir plus de voix du tout. Nous manquons, outre cela, presque entièrement de bons professeurs de chant, et nos maestri di metodo ont plus de charlatanisme que de véritable science, plus de savoir-faire que de patience et de bonne méthode. La plupart ignorent quel talent, quels dons de la nature, quelle application et quel zèle il faut pour devenir une bonne chanteuse ou un chanteur habile.

Plusieurs églises ont aussi des écoles de chant; on voit dans la ville, et presque dans chaque faubourg, des écriteaux plus ou moins pompeux avec ces mots : Ici l'on enseigne la musique vocale et instrumentale. Mais qu'attendre de maîtres le plus souvent ineptes, qui prétendent former un élève en quelques mois, et sont au comble de leurs vœux si leurs écoliers chantent ou crient, n'importe de quelle manière, les chœurs de la messe qu'on exécutera à l'église paroissiale le dimanche suivant? Tous ces établissements servent à bien peu de chose. Il faut le dire, c'est la décadence dans laquelle le chant est tombé, tandis que d'autre part la musique vocale prospère, qui fait que l'art rétrograde peu à peu. Le goût du beau simple se perd de plus en plus; la mélodie, cette âme de la musique, est obligée de s'envelopper, de s'affubler, assez grotesquement même quelquefois, d'un nuage d'agréments, de traits, de gammes chromatiques, d'ornements de toute espèce, pour plaire à un public blasé, et il faut être vraiment grand artiste pour se faire pardonner l'expression simple et naturelle du sentiment.

Vienne est la patrie des pianistes, et ce n'est pas sans dessein que je place ici cette remarque, elle explique en partie ce que je viens d'avancer. Il y a dans chaque maison, à chaque étage, un, deux, trois pianos; tout le monde cultive cet instrument, et nous avons ici un fort grand nombre

de gens habiles, d'artistes recommandables, mais presque perdus dans la foule, et qui ne connaîtront ce qu'ils valent que lorsqu'ils seront sortis de cette ville, où leurs talents sont méconnus. Il doit en être ainsi dans une capitale où Mozart, Beethoven, Moschelès, Hummel.. Thalberg ont vécu, dans la ville qui, la première, a rendu au génie de Liszt l'hommage qu'il mérite, et lui a décerné la palme du plus grand virtuose contemporain. N'est-ce pas aussi dans nos murs que Paganini a célébré ses premiers, ses plus beaux triomphes? On a nommé Liszt le Paganini du piano, et ce rapprochement entre les deux plus grands artistes de notre époque est non seulement ingénieux, mais qui plus est, fondé sur la vérité.

Je reviens à nos institutions musicales; nous n'en avons pas d'autres que celles que je viens de nommer. Elles favorisent très peu les progrès de l'art, et les cinq théâtres que nous possédons n'y contribuent pas fort puissamment. L'orchestre du théâtre de l'Opéra (près de la porte de Carinthie) est bien composé, mais il pourrait être mieux dirigé. On voulait engager Lindpaintner comme directeur et ç'aurait peut-être été un bien; mais il refuse, à ce qu'on dit, et nous resterons stationnaires en ceci comme en beaucoup d'autres choses; nous y sommes si habitués! Les chœurs de l'Opéra ont été sous Duport, Barbaja et Gallenberg, bien supérieurs à ce qu'ils sont maintenant. Quant aux autres théâtres, ils ne valent pas la peine qu'on en parle, et la plus belle salle de spectacle de Vienne, le théâtre de la Wieden, tombé entre les mains d'un spéculateur adroit, mais impudent et avide, n'offre au public que de vils lazzis et un comique trop bas pour ne pas être révoltant. Quant aux concerts, dont nous avons bon nombre, les plus remarquables sont ceux de la Société de Bienfaisance, donnés au profit des veuves et des enfants des artistes; les concerts spirituels et ceux de la Société philharmonique. Dans les premiers on exécute des oratorios et autres grands morceaux de musique; mais le théâtre de la Cour, où ils ont lieu, est si mal bâti, si peu sonore, que ces beaux concerts, le plus souvent encore assez mal dirigés, font peu d'effet, malgré le grand nombre d'artistes qui s'y réunissent, jouent et chantent dans les chœurs et dans l'orchestre. Dans les concerts spirituels, on joue des symphonies de Haydn, de Mozart, et surtout de Beethoven, quelques unes de Spohr et de Lachner, des chœurs des premiers maîtres, des fragments de messes, des fugues, des solos classiques de Mozart ou de Beethoven, exécutés par des artistes de mérite, des ouvertures de Cherubini et autres, enfin des morceaux distingués de bons compositeurs, rendus avec beaucoup de précision par un très bon orchestre et un chœur nombreux. Les directeurs de ces concerts ont pour but principal de faire entendre de la musique classique aux amateurs et aux jeunes gens qui se vouent à la composition. Ils n'ont de prédilection pour aucun auteur, si ce n'est pour Beethoven, et sont très sévères dans le choix des morceaux. Comme ils ne donnent que quatre, au plus six concerts par an, les matériaux ne leur manquent pas. Les artistes et les amateurs dont l'orchestre et le chœur sont composés, chantent et jouent avec zèle, avec intelligence. Vienne n'est, en général, pas l'endroit où il faille faire beaucoup de répétitions; une symphonie difficile n'en exige souvent qu'une seule, et il est très rare qu'on en fasse deux. L'orchestre étant excellent, cela suffit; l'attention redoublée et suppléée à la mémoire; l'exécution est précise et énergique. Les concerts de la Société philharmonique ont à peu près le même but et la même tendance que les concerts spirituels; mais on est bien moins sévère sur le choix des morceaux, et après une symphonie classique vient une cavatine de Donizetti, une guenille de Ricci; après un chœur de Mozart, un solo composé et exécuté par un commençant. C'est surtout l'harmonie qui manque à cette Société philharmonique. Que peut-on attendre d'une réunion où l'un entonne l'*ut*, le second le *sol*, le troisième miaule un *ré* bémol très prononcé? Quelles espérances fonder sur une société devenue insociable, et qui, de plus, en est réduite aux expédients? Le zèle se refroidit, l'exécution devient molle et languissante, le nombre des souscripteurs diminue, et les palliatifs qu'on emploie ne font que retarder la chute. On a donné trop de concerts, on a voulu tout faire, tout envahir, régner en maître, et le bel empire de l'harmonie se refuse au joug pesant qu'on voudrait lui imposer. Outre ces quatre concerts, outre les douze soirées musicales qu'elle arrange, la Société philharmonique donne encore tous les ans une grande fête musicale dans la vaste salle du manége. Les deux premières années les choses allèrent fort bien, et l'*Oratorio* de Haendel, *Belsazer*, *la Création* de Haydn, exécutés par un chœur et un orchestre de 1,800 personnes, attirèrent un public nombreux. Mais des fêtes musicales semblables peuvent difficilement se répéter souvent. Ni *les Saisons* de Haydn, données en 1838, ni *Paulus* de Mendelsohn, exécuté l'automne dernier, n'eurent le succès qu'on en attendait, et l'on fera bien de ne pas trop multiplier ces concerts-monstres. Vienne est, du reste, une ville si musicale, qu'on y réunirait avec facilité un chœur et un orchestre, non de 1,800, mais de 3,000 personnes, toutes en état de faire très bien leur partie dans un oratorio.

(*La suite à un prochain numéro.*)

CONCERT

DE M. ET DE MADAME MORTIER DE FONTAINE.

M. Mortier de Fontaine s'était déjà fait connaître du public parisien comme un pianiste habile, le concert qu'il vient de donner ces jours passés le signale comme un homme de goût et un artiste instruit de l'histoire de son art, et c'est à ce titre surtout que nous voulons nous y arrêter. Les critiques, les amateurs, les gens du monde que le devoir ou la mode poussent chaque saison dans les salles de concerts, se sont mille fois demandé comment avec des instruments aussi parfaits, des exécutants aussi habiles, un concert n'est ordinairement qu'une corvée pour l'auditeur, qu'une répétition monotone de lieux-communs, de tours de force passés en formules, qu'une exhibition assoupissante de fastidieux miracles d'agilité, auxquels l'art n'a rien à voir, et dont le seul effet possible est de pervertir le goût et d'inspirer à tout homme bien organisé une sainte horreur pour cette sorte de diarrhée musicale dont les célébrités en vogue sont périodiquement atteints chaque hiver. Eh, mon Dieu! la raison en est bien simple, c'est qu'en général le concert n'est destiné qu'à prouver une seule chose, à savoir l'agilité des doigts du bénéficiaire; aussi une fois la démonstration faite et tout bien combiné pour qu'elle soit entière et ne laisse aucun doute dans l'esprit de l'assemblée, tout est dit, que voulez-vous de plus? Vous voudriez entendre de la musique véritable; vous voudriez que ce prodigieux mécanisme fût animé de quelque intelligence, fût assujetti aux inspirations du bon goût; vous voudriez surtout que ces brillantes facultés, quand elles se trouvent réunies, fussent mises au service des chefs-d'œuvre de l'art; que les artistes se fissent les interprètes des grands maîtres. Malheureusement les grands maîtres n'écrivent point de ces difficultés fabuleuses, de ces casse-cous qui vous classent tout de suite au premier rang des saltimbanques sur le violon et le piano, et pour combler la lacune, on prend le parti de composer soi-même. De là, comme je vous le di-

sais tout à l'heure, l'ennui proverbial des concerts à grand tapage.

M. Mortier de Fontaine n'a point donné dans ce travers. Il aurait pu tout aussi bien qu'un autre, faire parade de ces difficultés immortelles que les pianistes de douze ans disputent aujourd'hui aux *lions* du piano. Il a mieux aimé composer un programme intéressant et varié et disposé de manière qu'une intéressante comparaison pût s'établir entre la musique ancienne et la moderne. La première partie se composait du psaume dix-huitième de Marcello, qui, malheureusement, n'a pu être dit par suite d'une indisposition de Wartel, d'un concerto de clavecin écrit en 1705 par Haendel, d'un air des *Fêtes d'Alexandre* du même auteur, de l'*andante* d'un concerto de violon de Bach et d'un air de l'abbé Rossi, qui date de la fin du dix-septième siècle. — Beethoven et Rossini inauguraient la seconde partie, qui se terminait par des variations permises cette fois et empruntées à la plume de Liszt.

L'attrait d'un programme aussi curieux avait amené chez Érard une assemblée choisie qui a témoigné au bénéficiaire par des applaudissements réitérés, tout le plaisir que lui causait cette intéressante solennité. Le concerto de Haendel, fort bien exécuté par M. Mortier de Fontaine, est, comme tous les ouvrages de ce grand compositeur, marqué au coin de la franchise et de l'inspiration vraie. Les deux premières parties surtout, ont été vivement goûtées. Quant à l'air des *Fêtes d'Alexandre* qu'a chanté Géraldy, c'est une des inspirations les plus grandioses qui soient sorties d'une tête musicale; la solennité, la douleur noble et virile y respirent dans chaque note. Malheureusement il nous a semblé que Géraldy, auquel nous l'avons entendu parfaitement chanter cet hiver, le disait en homme blasé. L'accent intime, la conviction manquait un peu, et les quelques notes d'agrément qu'il a introduites dans ce texte sévère ne nous ont point paru des notes de goût proprement dit. — L'andante de Bach pour le violon a été fort bien dit par Alard, et fort bien accompagné par l'orchestre que conduisait M. Tilmunt; un rhythme mâle et rude, obstinément soutenu par les basses, contrastait heureusement avec la simplicité mélodieuse du violon-solo. Somme toute, c'est un morceau de la plus grande beauté, mais qu'on aurait besoin d'entendre plusieurs fois pour en bien apprécier toute la valeur. L'air de l'abbé Rossi, qui terminait la première partie, a produit un véritable étonnement par le caractère tout moderne dont il est empreint. A entendre ces belles et mélodieuses formes que faisait d'ailleurs très bien valoir la belle voix de contralto de madame Mortier de Fontaine, on eût pu croire que le programme s'était trompé, que cet air ne datait pas du dix-septième, mais bien du dix-neuvième siècle, et que le prote, en imprimant Rossi, avait oublié une syllabe de deux lettres.

Beethoven inaugurait la seconde partie. Sa fantaisie pour piano, orchestre et chœurs n'a qu'un seul défaut, c'est de s'appeler une fantaisie. Il est vrai qu'à l'époque où elle fut écrite on n'avait point encore abusé de ce mot comme on a fait depuis. Les paroles du chœur, traduites par M. Emile Deschamps, sont un hymne à la mélodie, et le caractère tout-à-fait mélodieux de ce morceau justifie parfaitement cette destination. Je ne connaissais point ce morceau, qui n'avait point encore, si je ne me trompe, été exécuté à Paris. C'est d'un bout à l'autre un véritable bijou. Après une de ces longues et brillantes préparations dans lesquelles excelle Beethoven, sa pensée quelque peu vague qui s'abandonnait à mille caprices et ébauchait en courant mille dessins mélodiques, se précise tout-à-coup, et le chœur, jusque là silencieux, mêlant tout-à-coup sa voix à celle de l'orchestre et du piano, fait entendre un chant ravissant d'effusion et de charme. Tout ce morceau est conduit avec un art merveilleux; au moment où le chant éclate, on dirait un rayon de soleil qui perce la nue et dissipe les brumes amoncelées autour de la cime sourcilleuse des montagnes. M. Mortier de Fontaine, qui exécutait la partie de piano, a mérité sa bonne part des applaudissements qui ont accueilli ce morceau, par la manière à la fois délicate, énergique et intelligente dont il l'a rendu. Pressé par un rendez-vous impérieux, je n'ai pu assister à la fin du concert, mais en me retirant j'emportais un sentiment de véritable plaisir, j'avais entendu de beaux talents d'exécution interpréter de belles compositions, j'avais appris quelque chose, j'emportais de nouveaux objets de comparaison, et surtout je n'éprouvais point cette invincible tristesse qui me gagne toujours quand je vois des créatures de Dieu, des êtres doués de raison, endormir leur intelligence au profit de leurs doigts, passer les yeux fermés à côté des chefs-d'œuvre et descendre de la dignité d'artiste au rôle d'acrobate.

M. Mortier de Fontaine a donné là un exemple qui lui fait honneur et qui ne peut que le placer plus haut encore dans l'opinion des véritables artistes. Puisse-il trouver de nombreux imitateurs!

Ad. Guéroult.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

L'histoire de Geneviève de Brabant a depuis un temps immémorial, surtout chez le peuple des campagnes, le privilége des émotions attendrissantes. Il n'est guère de chaumière en Europe où la légende brabançonne n'ait défrayé de longues soirées d'hiver, où les perfidies de Golo et l'innocence de Geneviève n'aient provoqué tour à tour l'indignation et la pitié. Encore maintenant, dans les foires de nos provinces, les vertueux malheurs de cette intéressante personne font une concurrence redoutable aux mimodrames militaires, aux danseurs de corde, aux veaux sans tête et aux autres phénomènes dont les directeurs des spectacles forains se sont arrogé le monopole au grand préjudice des cabinets d'histoire naturelle. Quel poëme atteindra jamais la popularité obtenue par cette naïve épopée? Geneviève est l'Iphigénie, l'Andromaque des théâtres de la foire, et elle a fait couler certainement plus de larmes que l'Iphigénie et l'Andromaque grecques. Qu'on vienne parler de gloire après cela! Non contente des pleurs qu'arrachait le récit de ses infortunes, Geneviève, pour nous émouvoir plus directement, s'est glissée sur les scènes du boulevard, où elle est devenue le type de la femme innocente et persécutée. La chronique du Brabant a été l'origine de tous les mélodrames; elle réunit en effet toutes les conditions du genre. Quel traître plus accompli pouvait-on désirer que ce terrible Golo, quel mari plus niaisement jaloux que Siffroi, quelle épouse plus vertueuse et plus calomniée que Geneviève? N'avez-vous pas revu dans vingt pièces différentes les sensibles estafiers qui, chargés d'exécuter la sentence de mort prononcée contre Geneviève, se laissent émouvoir par cette triste victime des mensongères imputations de Golo, et l'abandonnent pieusement dans la forêt à la garde de la Providence et à la dent des loups? Voulez-vous quelque chose de plus attendrissant, un personnage plus neuf à la scène que cette biche dont l'intelligente pitié, à défaut de celle des hommes, console Geneviève et son enfant, et qui nourrit celui-ci de son lait, s'associant ainsi avec une délicatesse si touchante à la maternité de l'épouse délaissée? Presque tous les mélodrames du bon temps n'ont été que la reproduction de l'histoire de Geneviève de Brabant: l'héroïne que nous avons vue reparaître successivement sous divers noms, s'est obstinée sur la scène avec une persévé-

rance bien louable à la vertu qui lui avait si mal réussi dans la légende, et a continué courageusement sa fidélité à ses devoirs et ses infortunes; Golo s'est perpétué dans diverses pièces avec une ténacité non moins remarquable, jusqu'à ce qu'enfin l'école nouvelle ait substitué d'autres crimes et d'autres héros aux crimes et aux héros anciens.

Le Vaudeville, qui prélève sur toutes choses son impôt de quolibets et de calembours, a voulu changer en rires les larmes qu'avait toujours fait couler l'histoire de Geneviève de Brabant. MM. Duvert et Lauzanne ont dramatisé la légende qui se joue maintenant en trois actes au théâtre des Variétés. La tentative a été médiocrement heureuse; c'est une bouffonnerie presque aussi lamentable que la complainte elle-même, malgré les divertissants lazzis de Flore et d'Odry.

La nouvelle Geneviève est la femme d'un marchand fourreur de la rue aux Ours; elle est provisoirement veuve de son mari, M. Geffroy, que l'amour de son art a conduit au Kamtchatka pour y faire collection de riches fourrures. Avant de partir, l'époux voyageur a confié la problématique vertu de sa moitié à l'amitié non moins problématique de ses deux commis, MM. Rigolot et Cocatrix. Ceux-ci, en leur qualité d'amis intimes, loin de s'acquitter de la mission qui leur a été donnée, ne songent qu'à remplir l'intérim conjugal, ce qui ne paraît pas exciter de bien vives répugnances chez la sensible Geneviève. Mais le malheur qui poursuit madame Geffroy fait que les deux rivaux rendent mutuellement leur succès impossible, de sorte que celle-ci, au lieu d'un amour décisif qu'elle attendait, en obtient deux qui se font obstacle. Pendant que Rigolot et Cocatrix se disputent ainsi l'exploitation du veuvage momentané de Geneviève, et au moment même où tous les deux projettent contre elle une tentative désespérée, M. Geffroy arrive du Kamtchatka. Il débite une espèce de poëme épique assez plaisant sur sa vie errante, et raconte entre autres choses, que s'étant retiré dans une caverne avec quinze naturels du pays, il eut à soutenir un siége en règle contre une troupe d'ours qui avaient fait élection de domicile dans cette même caverne, et trouvaient fort inconvenante une telle usurpation de leurs droits pendant leur absence. De temps en temps, dit-il, nous prenions un ours et le mangions; les ours, de leur côté, nous rendaient la pareille et dînaient de l'un de nous. Odry, qui ne paraît pas goûter beaucoup cette espèce de diplomatie meurtrière entre les deux parties belligérantes, remarque judicieusement qu'un tel échange de bons procédés n'aurait pu continuer longtemps, et que si les petits présents entretiennent ordinairement l'amitié, ils n'allaient à rien moins dans ce cas qu'à détruire l'amitié et les amis.

Geffroy cependant ne devait guère être mieux au sein de sa famille que dans les déserts de Kamtchatka; son retour devait être marqué par une mésaventure non moins cruelle que celle de ses voyages. Rigolot, qui est bien l'amant le plus sournois qui soit au monde, accuse Geneviève d'avoir eu des intentions un peu trop tendres pour Cocatrix. Geffroy frappé dans son honneur conjugal, justement indigné d'un affront fait à un homme patenté et qui a voyagé, nourrit les plus sinistres desseins contre son innocente moitié. Il trouve dans cette circonstance une occasion d'appliquer un système de jurisprudence qu'il a appris dans un cours de droit fait avec les sauvages et les ours du Kamtschaka. Conformément aux habitudes du pays, il condamne madame Geffroy à la forêt de Bondy; c'est une peine comme une autre. Forte de son innocence, Geneviève dit la bonne aventure et se nourrit des lapins de la forêt. Mais, comme on le sait, la vertu triomphe tôt ou tard, surtout au théâtre. Voilà pourquoi Geffroy, qui a pris des goûts plus modestes, qui de chasseur d'ours s'est fait entomologiste, vient étudier les mœurs des papillons dans le bois; celle qui fut sa moitié, et qui mérite de le redevenir, le rencontre, et dans une explication dramatique se justifie des perfides insinuations de Rigolot. Geffroy, convaincu qu'on l'a trompé, jure, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendra plus; il se réconcilie avec Geneviève à qui il rend tous ses droits d'épouse légitime et qui trônera encore au comptoir de la rue aux Ours.

Tel est ce vaudeville qui n'a pu arriver à la franche bêtise que les auteurs se proposaient. Le public a accepté quelques unes des plaisanteries de la pièce, en a rejeté quelques autres. Il ne s'est pas décidé à s'amuser de l'ensemble sans protester contre certains détails.

Voici maintenant du sentimentalisme d'outre-Rhin, du marivaudage germanisé. La comédie en un acte représentée au théâtre du Gymnase sous le titre de : *Une femme charmante*, n'a rien moins qu'une princesse allemande pour auteur. La princesse Amélie de Saxe a consacré ses aristocratiques loisirs à avoir de l'esprit et à le prouver dans une petite pièce où brillent souvent des traits heureux, absolument comme pourrait le faire un auteur qui ne serait pas prince et serait forcé, par conséquent, à avoir du talent. La critique, d'ailleurs, ne peut être que d'une indulgente courtoisie pour une comédie faite par une femme, traduite par une femme. Remarquons en passant que ce ne sera qu'une juste réciprocicité envers la princesse Amélie qui, voulant peindre une *femme charmante*, et ayant sans doute plus d'un bon modèle sous la main en Allemagne, a cru cependant que les Parisiennes seules pouvaient réaliser parfaitement ce type, et a cherché parmi elles l'héroïne de sa comédie.

La femme charmante est donc une Parisienne aussi ravissante qu'il vous plaira de le supposer. Un certain major de Molsen la conduit en Allemagne pour la marier à M. Donathan, industriel cobourgeois qui n'a guère qu'un amour pacifique, un véritable amour de bourgmestre, à offrir à sa future épouse, mais qui peut joindre à ce sentiment de magnifiques usines et une grande fortune, ce qui est bien une compensation. Il paraît que la France est destinée à triompher toujours de l'Allemagne, car l'invasion des grâces françaises dans la personne de Clotilde ne trouve point de rebelle. Clotilde, au dire de la comédie, remporte une espèce de bataille d'Austerlitz sur les cœurs germaniques qui se déclarent tous subjugués. Cependant l'honnête Donathan trouve sa vie patriarcale singulièrement menacée par les goûts de Clotilde qui veut transformer les ateliers de la filature en salles de danse, et qui, au lieu de se coucher à neuf heures du soir, comme c'est l'usage dans toute famille industrielle à Cobourg, fait au contraire de la nuit le jour. Il est dans une singulière perplexité, car le major de Molsen est décidé à lui demander une réparation l'épée à la main s'il ne tient pas sa parole à l'égard de sa fiancée; et, d'un autre côté, M. Ludovic, jeune seigneur des environs, qui est devenu amoureux fou de Clotilde, lui déclare que s'il ne renonce pas à ses projets matrimoniaux, il sera de toute nécessité qu'ils se coupent la gorge ensemble. Donathan, placé entre deux duels, trouve que ce n'est pas la peine d'opter, et reste plongé dans l'irrésolution la plus pénible. Il a bien une sienne cousine, Mina, véritable Allemande qui ferait bien mieux son affaire, qui comprend merveilleusement les joies et les devoirs de la vie domestique et qui lui serait d'un très utile secours pour la gestion de sa fortune; mais il n'ose se décider, et il attend. Il attendrait probablement encore si Clotilde ne lui rendait sa parole, et n'épousait elle-même M. Ludovic avec qui elle se trouvera plus en conformité de goûts.

Cette pièce, qui avait rencontré une bienveillance en quelque sorte officielle en Saxe, ne devait pas trouver chez un

public français d'aussi faciles applaudissements. Cependant l'épreuve de la scène du Gymnase n'a pas eu pour elle les dangers qu'on aurait pu craindre.

C. M.

Revue critique.

MUSIQUE DE PIANO FACILE A L'USAGE DES COMMENÇANTS, PAR AD. LECARPENTIER.

Bagatelles (13e, 14e et 15e) *sur des motifs de* Guido, *des* Treize *et du* Shérif; — *Divertissements* (2e, 3e et 4e) *à quatre mains sur les mêmes opéras;* — *Mosaïque* : 1re et 2e *suites de mélanges sur des thèmes du* Shérif.

Il en est des morceaux de musique faciles comme des ouvrages d'éducation primaire; ils ne jettent pas le moindre éclat sur le nom de leur auteur; personne ne s'avise de penser que se consacrer à cette tâche obscure mais indispensable, c'est bien mériter de l'art. Nul musicien cependant n'a pu et ne pourra se passer de cette nourriture élémentaire, proportionnée à des forces naissantes. La musique difficile, inaccessible aux masses, s'adresse uniquement à une classe de privilégiés; la musique facile répond à un besoin réel, universel, besoin d'une majorité toujours permanente. L'une est purement une superfluité, elle se renferme dans un cercle aristocratique; l'autre est de nécessité première, elle va droit aux *prolétaires* du piano. Il y a entre elles toute la différence que les économistes reconnaissent dans l'ordre social entre les professions essentiellement *utiles* et les professions de luxe. On peut donc dire, en forçant un peu la comparaison, qu'écrire de la musique de piano facile avec conscience et méthode, c'est remplir une tâche aussi méritoire, proportion gardée, que celle du laboureur et du meunier.

Vous n'imaginiez point, n'est-il pas vrai, que dans ces modestes *abécédaires* du pianiste au maillot, dans ces petits morceaux si simples, si chétifs d'exécution, dans ces *Bagatelles*, *Divertissements*, *Mélanges*, que sais je, dont vous ne parlez jamais qu'avec le sourire du dédain, on pût trouver quelque importance? C'est pourtant bien positif. Rien ne serait plus aisé, voyez-vous, que de se passer de ces compositions terrifiantes qui vous coûtent tant de travail pour les rendre si incomplétement encore; tandis que s'il prenait fantaisie à quelque nouvel Omar d'engloutir dans les flammes tout ce que nous possédons de musique rudimentaire, il y a fort à présumer que la transmission des procédés de l'art rencontrerait de furieux obstacles. Mais raisonnons un peu. Avez-vous jamais réfléchi aux services rendus par le compositeur de musique facile, j'entends compositeur intelligent? Son influence secrète, resserrée dans l'intimité domestique, ne fait pas grand bruit au dehors; mais elle s'exerce sans cesse avec des forces latentes, elle agit sourdement, elle dégrossit, elle prépare, elle pousse au progrès : c'est un stimulant, un tonique bien nécessaire pour ranimer plus d'une volonté prête à défaillir. Ne vous souvenez-vous point, mes belles lectrices qui vous abreuvez aujourd'hui du nectar le plus pur, c'est-à-dire qui faites votre nourriture journalière des œuvres de Chopin, de Thalberg....., ne vous souvenez-vous point, dis-je, que ces petites friandises musicales, revêtues coquettement d'une enveloppe colorée, avaient la singulière vertu de vous rendre moins amers ces commencements si ingrats, si maussades, qui dégoûtent un si grand nombre? On s'acquittait avec plus de courage, n'est-ce pas? de l'étude de ces maudites gammes dans les vingt-quatre tons majeurs et mineurs, lorsqu'on entrevoyait sur le pupitre un petit morceau, le moindre petit air nouveau. Si facile qu'il fût, il avait un précieux mérite : c'était de *la vraie musique*, et point du tout de ces fastidieuses enfilades de notes sans rhythme varié, sans mélodie, appelées *exercices*, et dont la répétition continue produisait tout juste l'effet assoupissant d'un bourdonnement monotone.

En vérité j'estime que, sans l'aiguillon puissant de la musique facile, l'ennui et le découragement, si naturels dans l'étude des principes, feraient perdre à l'art les trois quarts de ses néophytes, et lui enlèveraient même les organisations musicales les plus heureuses, par cela seul qu'elles sont les plus nerveuses et les moins patientes.

Que conclure enfin de tout ceci? Rien de plus que la nécessité d'encourager, dans l'intérêt même de l'art, les hommes qui se dévouent avec désir de bien faire, à un travail peu productif de gloire, qui renoncent à toute prétention, et se placent de leur plein gré dans une région obscure, absolument cachée à l'éclat de la publicité. Dans cette catégorie d'artistes utiles, il faut distinguer M. Ad. Lecarpentier. Si nous appelons l'attention sur ses petits morceaux à l'usage des pianistes commençants, c'est qu'ils nous semblent avoir parfaitement atteint le but définitif que doit se proposer tout compositeur en ce genre : amuser et distraire en instruisant. Les opuscules de M. Lecarpentier sont écrits avec simplicité et conscience : lui payer un tribut d'estime, c'est acquitter, au nom de l'art, une dette sacrée. Il y a donc là un devoir pour la critique, aux yeux de qui toutes les classes d'artistes doivent être égales, comme tous les Français, à ce que dit la Charte, le sont devant la loi.

Les morceaux mentionnés dans le sommaire se recommandent tous par le soin particulier avec lequel l'arrangeur a su écarter les difficultés. Je dis arrangeur, parce que M. Lecarpentier s'est contenté d'emprunter d'agréables motifs dont il a tiré un excellent parti. Dans le dessein d'allécher les jeunes adeptes du piano, et de leur en rendre les abords plus attrayants, qu'y avait-il de mieux à faire que de choisir des thèmes coquets et gracieux pour les mettre à la portée des mains novices? C'est là, selon l'antique comparaison, emmieller la coupe de fiel, ou, comme dit Sosie, dorer la pilule. C'est aussi avec cette intention que l'auteur a puisé ses matériaux dans une mine féconde, dans les opéras modernes d'Halevy. Les chants les plus jolis de *Guido*, des *Treize*, du *Shérif*) et le nombre en est grand, en dépit d'une critique morose qui ne se pique pas toujours de justice et d'impartialité), il les a exploités au profit des pianistes-écoliers. C'est du tact. Le goût de la scène est aujourd'hui tellement passé dans nos mœurs qu'il s'est emparé de l'enfance même; il n'y a pas un air de ballet, pas une mélodie bien accueillie au théâtre, qui n'ait couru toutes les pensions de Paris et de la province. Placer la touchante cavatine du *Tombeau* sous les doigts d'une petite fille, c'était réaliser la plus haute ambition d'une mère qui met son enfant devant un clavier sitôt qu'il est sorti de nourrice, et prétend lui trouver tout le *sentiment* imaginable.

Au reste, le côté ridicule mis à part, il est certain qu'il y a de grands avantages à faire entrer la connaissance pratique de l'état de l'art contemporain dans l'éducation de l'oreille et la formation du goût musical. En prétendant qu'on doit élever dans le commerce exclusif des anciens, on n'envisage qu'une seule face de la question. Sans doute il y a là une étude indispensable, sans laquelle on ne peut croire à une instruction musicale bien réelle. Mais c'est insuffisant; on n'obtiendrait qu'un musicien incomplet : il faut que l'habitude l'initie de bonne heure à toutes les formes, et par conséquent au style actuel.

Or, je le demande, est-il un moyen plus simple de le rendre familier à ces organisations en progrès, que de faire servir en quelque sorte de distraction aux ennuis du mécanisme les parties saillantes des œuvres modernes, dont la nouveauté offre encore un attrait de plus aux jeunes imaginations? Voilà, ce me semble, en quoi l'*arrangement*, si stérile au premier aspect, peut produire des résultats féconds, et prendre rang d'utilité positive; voilà comment le moindre rouage de la machine devient nécessaire à l'ensemble du mouvement; voilà pourquoi nous attirons l'attention des écoliers et des professeurs sur les œuvres d'un homme qui a parfaitement compris sa spécialité.

MAURICE BOURGES.

Nouvelles.

*** La seconde représentation des *Martyrs* a eu lieu devant une salle comble. Le succès de cet ouvrage, monté avec tant de soin, est aujourd'hui so idement établi; l'exécution a été irréprochable; le final du troisième acte a surtout produit un grand effet. Duprez, Massol et madame Dorus ont été rappelés après la chute du rideau.

Dans le divertissement du second acte, on applaudit vivement à chaque représentation le pas des guerrières, dansé par madame Alexis Dupont et mademoiselle Louise Fitzjames. C'est la réunion des plus jolies jambes et des plus jolis pieds de l'Opéra. Madame Alexis sourient sa réputation dans ce pas, et mademoiselle Louise Fitzjames augmente la sienne par une légèreté, une vigueur, une précision fort remarquables, qualités rarement réunies dans une danseuse.

*** La mesure par laquelle le préfet de police avait interdit toute communication entre la salle et le théâtre de l'Opéra va, dit-on, être modifiée. De nombreuses réclamations ont déterminé MM. Dupont bel et Monnais à solliciter une audience de M. le préfet de police. Conformément à un arrêté pris par la commission de surveillance, les étrangers admis sur le théâtre de l'Opéra ne pourront se tenir dans les coulisses, et n'auront accès que dans le foyer de la danse. Ce terme moyen concilie l'intérêt des abonnés de l'Opéra et les exigences du service.

*** Mademoiselle Cerrito est à Paris. On ne sait encore où elle dansera, et si elle dansera. Mademoiselle Cerrito!... la perle de Milan!

*** C'est, dit-on, lundi ou mardi qu'on donnera au Théâtre-Français, la première représentation du drame de madame Sand.

*** Chollet, qui était malade depuis quelque temps, fera sa rentrée à l'Opéra-Comique dans l'opera en un acte intitulé : *la Perruche*.

*** Deux pièces en un acte sont en répétition à l'Opéra-Comique. Celle qui sera représentée la première a pour titre : *l'Elève*, et l'autre *la Perruche*.

*** Des réclames spéciales insérées dans tous les journaux complaisants annonçaient avant-hier qu'on donnerait dans la soirée le *Domino noir* à l'Opéra-Comique. Il paraît que, jusqu'à présent, MM. Crosnier et Cerfbeer n'ont pas d'autre moyen de faire du nouveau.

*** Les théâtres royaux ont fait hier la clôture résultant, toutes les années, de la semaine sainte. Les mieux inspirés profiteront de cette circonstance pour faire quelques réparations à leurs salles. Toutes ont besoin plus ou moins d'embellissements, de peintures nouvelles, de distributions plus intelligentes dans l'ensemble de leurs places.

*** Grande est toujours chez les journalistes l'envie de savoir ce qui se passe dans le ménage de M. Viardot, ex-directeur de l'Opéra-Italien. Aujourd'hui, ce ne serait plus mademoiselle Pauline Garcia qu'il épouserait ou qu'il aurait épousée, mais bien une autre Garcia du prénom de Michelle.

*** Madame Nathan-Treiliet, qui vient de faire une excursion à Rouen et au Hâvre, où elle a donné plusieurs représentations fort brillantes, est de retour à Paris.

*** On estime aujourd'hui à 30,000 fr. le produit de la représentation jouée au bénéfice des Polonais, et l'on assure qu'il a été dépensé en costumes, musique, répétitions, etc., 100,000 fr. par les auteurs de cette bonne œuvre. A cette nouvelle, nous n'avons pu nous dispenser de faire la réflexion que si l'on avait voulu faire bien, au lieu de faire mieux, les Polonais auraient pu profiter de 100,000 fr. au lieu de 30,000 seulement.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

Rouen. — *Guido et Ginevra* ont été enfin représentés ici et avec un grand succès. L'exécution est très satisfaisante. M. Wermelin-Gu do a dépassé les espérances des auditeurs. Il a chanté avec beaucoup de goût et de bonheur le premier couplet de la romance du premier acte et une partie de l'air du troisième. Le public l'a vivement applaudi : mais qu'il se défie de la force de sa voix! Madame Lavri-Ginevra a été au-dessous d'elle-même. Pourquoi veut-elle, malgré tous les conseils, terminer toutes ses phrases par un traînement insupportable? Le public l'a froidement accueillie. M. Lesbros-Forte-Braccio fera bien de ménager les éclats de sa voix et de chercher à en égaliser les registres. Il a joué avec intelligence, mais son chant a souvent été inégal. Son rôle est assez important pour qu'il s'y attache sérieusement. Les chœurs et l'orchestre ont fait de leur mieux, ce qui ne veut pas toujours dire bien; les femmes surtout ont une furieuse tendance vers le faux.

*** *Le Havre.* — Nous avons eu la visite de deux artistes parisiens, dont l'un, M. Hurteaux, fut jadis pensionnaire de notre théâtre. Pendant son séjour, qui a été de courte durée, nous avons eu successivement : *l'Eau merveilleuse*, *Lucie de Lammermoor*, *Mazaniello* et *Robert*. Mais on a vu avec peine que les représentations de ce chanteur n'ont pas été très suivies. Madame Nathan-Treiliet, venue plus tardivement, a été favorisée; d'abord on ne se pressait pas, mais enfin la curiosité s'est réveillée, et à la dernière soirée, l'assemblée était si nombreuse que les coulisses étaient envahies par les spectateurs. Tour à tour nous l'avons vue dans Rachel de *la Juive*, Valentine des *Huguenots*, et Alice de *Robert*. Dans chacun de ses rôles elle a été applaudie. A côté d'elle, MM. Andrieu, Hermann et Alturac ont mérité de justes bravos. Mais la représentation où la foule était innombrable est celle où madame Nathan paraissait dans *Robert* avec madame Marneffe. Cette fois là c'était une véritable fête.

*** *Marseille.* — Concerts-Thubaneau. — La soirée du 4 avril restera gravée dans le souvenir des dilettanti marseillais. Quel programme riche et varié! — Première partie. — Ouverture de *Léonore* (Beethoven); duo du *Barbier de Séville*; deux chœurs sans accompagnement : *Le Clair de la lune de mai*, par M**; *Liberté* (Weber); duo du *Matrimonio Segreto*; chœur d'*Euryanthe*. — Deuxième partie. — Ouverture de *Benvenuto Cellini*; romance de *Guillaume Tell*; introduction et chœur de *Norma*; duo d'*Elisa e Claudio*; ouverture de *Robin des Bois*. Levasseur a chanté d'abord avec Dabadie le duo *Se in corpo fiato avete*, dans *il Matrimonio Segreto*, ce chef-d'œuvre de Cimarosa. L'hilarité provoquée par le chanteur courait sur toutes les physionomies, et elle fit explosion à la fin du morceau par une triple salve de frénétiques bravos. L'ouverture de *Benvenuto Cellini* était attendue avec une impatience aisée à comprendre. Ce qui frappe au premier abord, ce sont des mélodies qu'on n'a entendues nulle part, ce qui n'est pas un médiocre mérite, et ce que l'on peut louer à coup sûr, c'est l'énergie et l'originalité du finale. L'ouverture de *Benvenuto* sera nécessairement redite plusieurs fois, et ce n'est qu'à force de l'exécuter, que l'orchestre pourra la mettre à la portée de toutes les intelligences. Cette composition m'a paru avoir une certaine analogie, non d'idées, mais de style, avec celle de *Léonore* qui ouvrait la première partie du concert, et qui, d'ailleurs, soit dit en passant, a été beaucoup mieux rendue, l'an dernier, par un orchestre moins complet, sans contredit. Les chœurs de M. Trotebas avaient une tâche importante à remplir, et ils s'en sont honorablement acquittés. Un chœur sans accompagnement, dû à une plume marseillaise, a été accueilli avec un vif sentiment de plaisir, je dirai même de surprise; on ne pouvait guère s'attendre à rencontrer dans l'œuvre d'un amateur-on si heureux emploi des combinaisons harmoniques et une aussi habile disposition des voix. Le chœur est intitulé le *Clair de la lune de mai*, et il est signé de deux étoiles sur le programme. Continuant la métaphore, nous dirons à l'auteur que son astre l'a créé musicien, et qu'il est déjà glorieux pour lui de graviter comme modeste satellite autour du nom de Weber, cet immortel soleil du firmament germanique. A propos de Weber, nous avons eu, l'autre soir, le chœur des chasseurs d'*Euryanthe* et celui de *Liberté*, dont l'effet a été, comme la première fois, foudroyant.

Les choristes de M. Trotebas sont organisés et disciplinés à l'allemande ; qu'ils poursuivent leur tâche, en se recrutant de nouveaux adeptes, et Marseille pourra citer cet ensemble de voix comme un des plus merveilleux produits de son crû méridional. Levasseur a termine ses représentations ; l'affiche a été malheureusement vraie cette fois ; le *définitif et sans remise* sera désormais pris au mot, il faut le regretter quand il s'agit d'un artiste comme Levasseur. La dernière représentation des *Huguenots* a offert beaucoup de parties faibles ; toutefois Levasseur a été redemandé avec Damoreau et madame Minoret.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** On lit dans un journal la nouvelle suivante : — *Théâtre de Palerme.* — Il y a huit jours, mademoiselle Francilla Pixis, prima donna du Grand-Théâtre, fut l'objet d'une ovation dans laquelle le public poussa son enthousiasme jusqu'à jeter aux pieds de cette artiste plusieurs bijoux et une couronne en or, enrichie de pierreries. Les nombreux partisans de la seconde prima donna du même théâtre, mademoiselle Giulietta Guarnidetta, se réunirent le lendemain au théâtre, où elle remplissait le rôle de Rosina dans *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini, et, immédiatement après le finale du dernier acte, ils lui lancèrent sur la scène une immense quantité de fleurs. La jeune cantatrice en ramassa quelques unes qu'elle attacha à sa ceinture ; mais aussitôt un grand vacarme s'éleva dans le parterre, et plusieurs spectateurs reprochèrent à mademoiselle Guarnidetta d'avoir commis une contravention à l'ordonnance de police, qui interdit aux acteurs et aux actrices de rien ramasser de ce que le public jette sur la scène. La jeune cantatrice, déconcertée par ce reproche et aussi par le bruit qui allait toujours croissant, se retira ; et la toile fut baissée. Mais alors le tumulte devint si fort que la direction, pour prévenir tout excès, se vit obligée d'appeler la force armée, qui arriva aussitôt et fit évacuer la salle. Le jour suivant, le gouverneur-général de la Sicile, M. le lieutenant-général comte Tschudi a ordonné la fermeture du Grand-Théâtre, et a fait notifier à mademoiselle Pixis et à mademoiselle Guardinetta qu'elles eussent à quitter l'île dans le délai de huit jours au plus. Cet acte arbitraire a produit une grande sensation. Les *dilettanti* sont au désespoir de se voir ainsi privés à la fois de l'opéra et de deux artistes qui faisaient leurs délices. — Nous ignorons jusqu'à quel point cette nouvelle peut être vraie, mais notre correspondance ne nous en a rien appris.

Parmi les journaux de modes qui se publient à Paris, *Psyché* mérite incontestablement la première place. La *figurine* qu'on peut habiller chaque semaine avec un costume et une coiffure du dernier goût lui a valu sa grande propagation ; aussi toutes les notabilités de la mode l'ont choisie comme la publication la plus distinguée et la plus complète. — On s'abonne au bureau du journal, rue de la Bourse, 12. 26 fr. par an, 14 fr. pour six mois, 7 fr. pour trois mois.

Le Directeur, A. SPECHT.

CONCERT ANNONCÉ.

M. Fétis, 18 avril. Salons Herz.

Musique nouvelle pour le Piano

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER, 97, rue de Richelieu.

DEUX NOCTURNES,

composés par

TH. DOEHLER.

Op. 31. Prix : 7 fr. 50 c.

6 CAPRICES

SUR DES MOTIFS DE L'OPÉRA

LE SHÉRIF,

composés par

STEPHEN HELLER.

Op. 17. Prix : 6 fr.

AMUSEMENTS.

Trois Morceaux brillants

composés par

PETER SCHUBERT.

N° 1. Valse.
2. Rondoletto sur *les Treize*.
3. La Calavresilla.

Prix de chaque : 5 fr.

En vente chez Mme LEMOINE ET Cie, éditeurs de musique, rue Vivienne, 18.

MÉTHODE DE VOCALISATION,

OU

EXERCICES POUR LA VOIX,

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO,

PAR MANUEL GARCIA.

Prix : 24 fr.

Seconde édition.

POUR PARAITRE LE 15 AVRIL :

36

PRELUDES MELODIQUES

COMPOSÉS POUR LE PIANO,

PAR J.-B. CRAMER.

Op. 91. — En 3 livres. — Prix : 12 fr. chaque.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 32.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 19 avril 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été:
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. De l'état de la musique à Vienne (fin). — Concerts par HENRI BLANCHARD. — Revue critique, par MAURICE BOURGES. — Nouvelles.

A partir d'aujourd'hui, et pendant la belle saison seulement, la *Revue et Gazette musicale* paraît tous les dimanches. Elle paraît les dimanche et jeudi pendant l'hiver.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro: 1° *Beppa*, par Rossini; 2° *Guide au bord ta nacelle*, par Meyerbeer; 3° *Le cor des Alpes*, par Proch; 4° *Sur le bord du lac*, par Schubert.

Les six portraits annoncés (voir ci-dessus) seront donnés tous ensemble en juillet.

DE L'ÉTAT DE LA MUSIQUE A VIENNE.

A M. B.....

Janvier, 1840.

(Suite et fin [1].)

Ici, l'on entend partout de la musique, et presque toujours de bonne musique. Les héros de la valse, Strauss, Lanner, Morelly, Fahrbach, composent et exécutent parfaitement, non seulement des valses, des pots-pourris, etc., mais aussi des morceaux symphoniques de Beethoven, Weber, Meyerbeer, et autres. La musique militaire des régiments est très bonne et composée ordinairement de quarante à soixante musiciens qui jouent très bien tous les morceaux à la mode, des airs de Donizetti, des marches, des valses, des ouvertures. Presque tous les jours, il y a des réunions connues sous le nom de conversations, en hiver dans quelque salon d'auberge, en été dans les jardins et dans les guinguettes; et, chose vraiment caractéristique, la base de ces conversations est une musique tellement bruyante, qu'il est impossible de placer un mot tant qu'elle dure. On voit bien que les Viennois sont peu au fait de la conversation proprement dite; les hommes surtout y sont très peu propres; les femmes sont plus aimables, elles cherchent à plaire, causent volontiers, ont beaucoup de laisser-aller et re-

(1) Voir le numéro précédent.

cherchent fort les étrangers, qui les amusent mieux que leurs dandys tant soit peu insipides. Mais il faut de la musique à toutes ces réunions; le peuple autrichien est musical au suprême degré. Il aime de plus la bonne chère, la gaieté, et se plaît à faire sur tout ce qui se passe des bons mots souvent assez plaisants et où personne n'est épargné; mais tout finit par là. Quant aux affaires d'État, aux questions de politique et de finance, on y voit assez clair, on s'en parle à l'oreille; mais l'affaire principale est toujours le plaisir, et la conversation roule presque exclusivement sur le théâtre, le Prater et les concerts. N'en était-il pas de même à Paris en 1784? Et tout cela finira-t-il par des chansons et des quolibets? N'oublions pas, au reste, les progrès du luxe et de l'industrie, qui constituent une très grande différence. Ces remarques épisodiques me mènent tout droit à la critique musicale, qui, sous certains rapports, est aussi un produit du luxe et de l'industrie. Le génie fraie la route, le talent le suit et rédige en code de lois les règles qu'il a données; voilà tout le mystère, si je ne me trompe. Nos journaux s'occupent beaucoup de musique, les articles louangeurs foisonnent; quantité de personnes s'occupent de critique; ce qu'il y a de meilleur en ce genre est dû à la plume de M. Kunth, qui a adopté le nom pseudonyme de Carlo et travaille pour le journal : *Wiener Zeitschrift*. Il a beaucoup de talent et de connaissances, son style est pur et châtié, seulement un peu précieux, et ce qu'il dit est parfaitement bien vu, bien senti. La profession de critique est, du reste, exposée ici à bien des dégoûts. — La censure règne en despote, se permet tout, altère les phrases au point qu'elles disent souvent tout le contraire de ce que l'on voulait dire, et violente tellement les intelligences sur des points qui ne touchent ni à la religion ni à l'État, et qu'on devrait croire indifférents, qu'un homme bien élevé préfère plutôt se taire que se soumettre à un joug aussi odieux. On cessera de s'en étonner quand on saura que les directeurs en chef du théâtre de l'opéra et de la comédie allemande sont en même temps censeurs des journaux qui en parlent et ne souffrent pas qu'on blâme la moindre chose. Le résultat en est que les acteurs se rient des feuilletons, qu'on ne lit que de fades louanges, et que la vérité se pense et se dit bien quelquefois, mais ne s'écrit pas. Il y aurait encore beaucoup de chose à en dire, je n'en finirais pas si j'entamais le chapitre des ridicules vexations du conseiller Hoch et autres, mais j'ai résolu de ne pas me mêler de politique tant que je serai à Vienne, et je tiens parole. Le temps est gentilhomme, dit Figaro, il ne ment jamais, et nous dira ce qu'il en sera un jour. Au point où en sont les choses, elles ne peuvent durer; voilà l'opinion générale.

Vienne contient deux collections assez remarquables d'ouvrages de musique, celle de la Bibliothèque impériale et celle de la Société philharmonique. La première possède beaucoup de partitions rares, et en acquiert chaque jour de nouvelles, grâce aux soins de M. Schmidt, qui y est attaché. La collection de la seconde provient de l'achat de la bibliothèque de Gerber et du legs de l'archiduc Rodolphe (1); elle est fort remarquable. Outre cela, le conseiller Kiesewetter possède beaucoup de partitions, surtout de maîtres italiens des derniers siècles. M. Fuchs a une collection presque complète des ouvrages de Mozart contenant beaucoup de morceaux inédits, et la bibliothèque musicale des concerts spirituels est considérable. Quant aux éditeurs de musique, le plus remarquable est Haslinger, qui a publié beaucoup d'ouvrages classiques; il se distingue par le luxe de ses éditions; Diabelli, Mechetti, Artaria viennent après. Après ces remarques générales, je passe aux particulières, car enfin vous voudrez savoir quels artistes nous ont visités, quelle est l'opinion du public sur leur compte, quels morceaux on a exécutés. Je vais tâcher de vous satisfaire et m'efforcerai d'être bref.

L'Opéra-Italien que nous avons eu l'année dernière, n'avait que trois artistes vraiment remarquables : mesdames Ungher, Brambilla et Sgr. Badiali, très bon baryton. Le ténor Poggi, qui devient de plus en plus maniéré, pense à se retirer, et il a raison. Il veut, dit-on, former une troupe italienne, qui jouera à Munich, Leipzig, Dresde, et il est à désirer que la chose réussisse : l'étude et la culture du chant ne peuvent qu'y gagner. Coselli est déjà d'un certain âge et sa voix tremblotte. La perte de tous ces artistes est Caroline Ungher, qui reviendra à Vienne au printemps prochain. Cette cantatrice, extrêmement distinguée, n'a certainement plus toute la fraîcheur de sa voix il s'en faut de beaucoup; mais elle chante si parfaitement, elle est si excellente actrice, elle sait tirer un tel parti des faibles compositions de Donizetti et de Mercadante, elle a un tel art, tant de ressources, qu'on peut hardiment la nommer la première actrice chantante actuellement vivante, et qu'on l'entend chaque jour avec un nouveau plaisir.

Brambilla, qui n'est plus jeune non plus, excelle aussi dans certains rôles et chante avec un goût si exquis, avec tant d'expression, qu'elle charme les auditeurs, qui ne se lassent pas de l'applaudir. C'est une chose bien remarquable mais vraie, que la plupart des cantatrices, je n'en excepte pas la Schoberlechner et autres, n'apprennent à chanter, ne deviennent vraiment virtuoses, que quand leur organe a déjà perdu beaucoup de sa fraîcheur, quand l'art doit suppléer à la nature. La plupart montent trop tôt sur les planches, et se donnent trop peu de peines, tant que leur voix est forte et agréable, tant que leur figure charme les spectateurs. Elles y songent plus tard et deviennent alors artistes dans le beau sens du mot; mais c'est souvent aussi peine perdue; la nature se montre rebelle. Une autre chose qui mérite d'être remarquée, c'est que celles qui imitent ces grandes chanteuses ne les imitent ordinairement que dans leurs défauts, et s'efforcent de faire avec des organes forts et flexibles ce que les autres ne font que par nécessité. L'art n'y gagne pas, comme vous en jugerez facilement. Pour la prochaine saison on nous promet Moriani, le premier ténor de l'Italie.

Quant à l'opéra allemand, nous avons deux chanteuses qui jouissent d'une grande réputation en Allemagne, Jenny Lutzer et mademoiselle Hasselt; la première a une belle voix, beaucoup de facilité, avec une intonation pure et infiniment d'agilité; mais elle manque tout-à-fait de noblesse, sa figure est presque rebutante; elle aurait encore beaucoup à apprendre, mais elle n'aime guère à travailler et se repose sur la volubilité extraordinaire de son organe. Quant à Mlle Hasselt, elle a tout ce qui manque à Mlle Lutzer; mais ses fioritures sont rarement marquées au coin du bon goût, et elle fera très bien d'étudier sérieusement Caroline Ungher, pour acquérir ce qui lui manque encore. Nos ténors sont très médiocres; nos basses guère meilleures. Schober a été en Italie et connaît les principes du chant, mais il crie trop souvent et sa voix est sur son déclin. Staudigl a une voix superbe, mais trop peu de feu et d'âme, ce qui fait qu'il reste en dessous de sa véritable valeur. Je ne vous parlerai pas des demi-talents, tels que Mayer, Tuczek et autres.

Parmi les opéras qu'on donne, je mets en première ligne *les Guelfes et les Gibelins*, de Meyerbeer, qui ne sont autre chose que *les Huguenots*, mais sans guerre de religion, sans protestantisme, sans catholicisme, sans Saint-Barthé-

(1) Le prince avait fait copier les œuvres complètes de Beethoven par un copiste exercé; rien n'y manque et tous ces morceaux sont mis correctement en partition.

lemy, enfin, sans tout ce qui peut rendre le sujet intéressant. Ils plaisent néanmoins, et c'est le plus grand éloge que je puisse en faire ; il faut que la musique ait un mérite bien extraordinaire pour triompher d'un sujet ainsi tronqué et défiguré, mais rien n'est impossible au grand génie de Meyerbeer. Nous avons vu *Turandot* par Hoven, ouvrage passablement ennuyeux ; une *Visite à Saint-Cyr*, par Dessauer, jolie musique, qui ne dit pas grand'chose ; *la Génoise*, par Lindpaintner, grand morceau d'orchestre avec accompagnement de chant, qui manque essentiellement de mélodie ; nous voyons maintenant *Bélisaire*, *la Somnambule*, de Bellini, et autres opéras italiens traduits en allemand, et, il faut le dire, l'idée n'est pas merveilleuse. Nos chanteurs ne les exécutent pas trop bien, et perdent par la comparaison avec leurs modèles. Pour les ballets, je n'en parle pas, je les ai d'ailleurs toujours trouvés fort ennuyeux. Quant aux artistes qui sont venus à Vienne, Menter, de Munich, est un excellent violoncelle ; Molique, de Stuttgard un grand violon et compositeur très distingué ; Ole-Bull un charlatan musical qui a de grands moyens. Nous avons encore ici, mais pour peu de temps, Liszt, madame Pleyel, Bériot et miss Laidlaw. Je réserve le premier pour la fin : les orateurs gardent leurs meilleurs arguments pour la péroraison. Madame Pleyel arriva à Vienne, malheureusement pour elle, au moment où Liszt charmait la capitale, où il n'était question que de lui, où la salle était toujours trop petite pour contenir tous ceux qui voulaient l'entendre. Heureusement pour elle, Liszt s'est montré parfaitement galant à son égard ; il a arrangé son premier concert, il a joué à son second. Mais lorsque Liszt fut parti pour la Hongrie, madame Pleyel, restée seule, n'eut plus le même succès, et son troisième concert ne fut guère couru. Les stalles de ses concerts étaient à 5 florins, comme à ceux de Liszt, et le public préférant entendre le célèbre pianiste à ce prix, négligea un peu l'aimable et jolie artiste. L'exécution de madame Pleyel est, au reste, fort digne de louanges ; elle a de la force, de l'agilité, de la précision, de la clarté, et sera toujours comptée parmi les virtuoses distingués ; elle a surtout parfaitement exécuté le concerto en *si* mineur de Hummel. Miss Laidlaw qui la suivit, et fixa au même taux le prix de ses stalles, eut beaucoup moins de succès ; elle a aussi de la vigueur, de l'agilité, *ma ci vuol più*. Quant à M. Bériot, son tremolo a fait plaisir. C'est un violon de salon fort aimable, fort pur, fort élégant, mais tout cela ne constitue pas encore le grand artiste. Je pourrais vous raconter plusieurs particularités sur la manière dont il a employé, ou plutôt perdu son temps ici ; sur certains adorateurs surannés de madame Pleyel, qui se sont rendus passablement ridicules ; mais il faut se borner, cette lettre n'est déjà que trop longue.

Paulus, oratorio de Mendelsohn, a été donné à la grande salle du manége. Mendelsohn devait venir pour le mettre lui-même en répétition et le diriger ; il n'en a rien été : autre histoire dont je vous dirai peut-être aussi le pourquoi quelque jour. Le succès n'a pas été prodigieux. Quant aux deux concerts donnés pendant l'avent par la Société philharmonique, ils n'ont pas satisfait généralement ; une symphonie de Schubert surtout a décidément déplu. Dans les quatre concerts spirituels on a donné des symphonies de Haydn, Mozart et Beethoven ; des chœurs sacrés et autres de Cherubini, Mozart, Umlauff, Worzischeck, Jean Séb. Bach ; une ouverture de Cherubini ; une fugue instrumentale de Vogler ; un concerto de violon de Jean-Séb. Bach, exécuté par le professeur Jansa ; le morceau de concert de Charles Marie Weber, joué par miss Laidlaw ; et le concerto en *ut* mineur de Beethoven, joué par Liszt. Ce dernier morceau, ainsi que la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, ont été les plus belles productions de ces concerts qui furent fort suivis et généralement applaudis.

La chapelle impériale a exécuté pendant ce temps une messe fort médiocre de Kandhartinger. Strauss et Lanner ont composé de nouvelles valses, de nouveaux quadrilles français qui plaisent beaucoup ; et nous ne pouvons par conséquent pas nous plaindre de stérilité musicale.

J'ai réservé à Liszt la fin de cette lettre déjà un peu longue, et suis persuadé que vous lirez avec plaisir les détails que je vous donne sur cet artiste vraiment unique. Comme presque tous les esprits d'un ordre supérieur qu'échauffe le génie, cette force à la fois productive et destructive, Liszt est parti de l'idée que tout ce qui existait était insuffisant, qu'il fallait régénérer l'art, étendre la sphère d'activité des moyens employés jusqu'alors, et assigner un rang plus élevé à l'instrument auquel il s'était voué. Ce projet, ambitieux sans doute, mais grand et rempli de poésie, commença par lui faire faire des efforts immenses pour porter la mécanique du piano à un degré de perfection auparavant inconnu ; et comme il travaillait seul et sans autre guide que sa pensée, il parvint à son but par des voies insolites, et le piano devint sous ses doigts un instrument qui rivalise avec tout un orchestre, et le remplace quand il n'y a pas d'accompagnement. Parvenu à cette hauteur, il fit un double usage de sa conquête ; il arrangea pour piano seul des morceaux à grand orchestre, des lieder de Schubert, des ouvertures, des finales d'opéras, et réussit à suppléer à tous les instruments, à étonner par l'agilité inconcevable de ses dix doigts qui exécutaient à la fois la mélodie et les accords de l'harmonie, la figuration du chant et celle des accompagnements, et triomphaient de difficultés auxquelles nul pianiste n'avait songé auparavant. Comme son exécution est outre cela pleine de génie, de feu, de sentiment ! comme il rend les cantilènes avec tout le charme que pourrait y mettre une cantatrice consommée ! comme la poésie colore et anime tous ses tableaux ! l'effet de ces morceaux ainsi traduits pour piano est immense, et frappe d'autant plus que chacun en comprend la difficulté, que chacun est en état d'en sentir les beautés. Quant au second usage qu'il fit de sa conquête, ce fut d'exécuter d'une manière nouvelle, plus chaleureuse, plus animée, plus poétique, les chefs-d'œuvres de Beethoven qu'il adorait, parce qu'ils correspondaient à l'idée sublime qu'il s'était faite de l'art ; quelques œuvres de Charles-Marie Weber, de Hummel, de Chopin et de quelques autres compositeurs en très petit nombre qui lui semblaient à la hauteur de sa pensée. Il le lit d'une manière fantastique, déploya une force qu'on ne connaissait pas encore, et atteignit à des effets qu'on croyait impossibles. Mais les qualités brillantes et prodigieuses de Liszt comme exécutant s'opposèrent en quelque sorte au développement de son génie comme compositeur. Non seulement ce qu'il composait ne pouvait être bien exécuté que par lui, et les morceaux qu'il écrivait étaient d'une difficulté prodigieuse, ce qui arrive toujours, même sans le vouloir, aux artistes qui ont poussé le mécanisme à un si haut degré de perfection, mais l'idée que le piano était un orchestre complet le poursuivait de telle sorte, que le chant simple qu'on retrouve dans les plus sublimes morceaux de la composition instrumentale lui semblent pâles et décolorés. Si, par conséquent, Liszt, comme compositeur, n'est pas encore ce qu'il deviendra sûrement lorsqu'il se sera simplifié et en quelque sorte blasé sur l'attrait d'étonner par l'agilité surprenante de ses doigts, il ne faut s'en prendre qu'à la haute idée qu'il a de son art, et qui, sous certains rapports, n'est pas libre d'exagération, il ne faut s'en prendre qu'à la manière dont il est parvenu à être le plus grand artiste de son temps, et qui est tout aussi originale que neuve et surprenante. Lors de son premier séjour à Vienne, Liszt avait déjà beaucoup perdu de sa fougue, et était devenu plus régulier ; mais depuis qu'il a été en Italie, et pendant l'es-

pace de vingt mois qu'il y a passés, son talent immense a encore infiniment plus gagné; il a mûri, il s'est purifié, sans qu'il eût beaucoup travaillé mécaniquement parlant, semblable à ces fruits savoureux qui, parvenus à toute leur grosseur, n'ont plus besoin que des rayons bienfaisants du soleil pour que leur goût devienne suave, et que leur couleur ainsi que leur parfum charment la vue et l'odorat. Son exécution pleine de chaleur, de poésie, de vigueur et de charme, fera époque parmi nous, je n'en doute pas; l'artiste étonnant qui, dans la grande salle de redoute, a écrasé un violon tel que Bériot par huit mesures de cantilène jouées sur le piano, instrument peu propre au chant large et soutenu, cet artiste fera une révolution bienfaisante dans l'art musical; on sent déjà qu'il faut mettre dans l'exécution plus de verve, de laisser-aller, d'expression, de nuances. Les compositions que Liszt a rapportées d'Italie sont aussi bien supérieures aux précédentes, et le fragment de Dante, résumé et peinture de l'*Enfer* de ce célèbre poëte, est un morceau distingué sous tous les rapports, une belle aurore qui promet un jour plus beau encore. Il faut dire la même chose de ses dernières études, de son Album du voyageur, et d'autres morceaux extrêmement poétiques qu'il a composés récemment.

Depuis son retour à Vienne, Liszt a donné six concerts extrêmement courus, et dans lesquels ce grand artiste a toujours été applaudi avec l'enthousiasme le plus vrai, le plus soutenu. Il est maintenant en Hongrie, sa patrie, et son voyage n'est qu'un triomphe continuel. Dans l'espace de quatre jours il a donné deux concerts, et joué au théâtre pour les pauvres à Presbourg : à Pesth, il a donné quatre concerts, et joué deux fois pour des établissements de bienfaisance. Les vivats répétés, les ovations, les réceptions flatteuses, les couronnes, le concours immense des magnats, des nobles, des premiers de la nation, et de tout le peuple, rien n'a manqué à son triomphe; et quand il reviendra, les Viennois se montreront tout aussi enthousiastes. Sublime privilége du génie qui anime et subjugue tout, et qui règne de droit par la force la plus incontestable, la plus belle et la plus douce! Joignez à tout cela que Liszt est l'homme le plus aimable, qu'il parle et agit toujours avec distinction, et vous comprendrez facilement pourquoi on l'aime presque autant qu'on l'admire. Mais je m'aperçois que cette lettre est déjà très longue, puisse-t-elle ne pas vous le paraître. Je n'ai pu être plus court ayant beaucoup à dire; si les détails que je vous ai donnés sont accueillis favorablement, je continuerai à vous communiquer tout ce qui se passe à Vienne.

En attendant, recevez l'assurance, etc., etc.

CONCERTS.

ARTOT ET ALEXANDRE BATTA.

Il est de notoriété que la *Gazette musicale* est à la tête des idées avancées sur toutes les questions de l'art : par une sage distribution de l'éloge et de la critique, elle est le plus puissant véhicule qui pousse en ce moment la musique vers le progrès, la perfectibilité; qui cherche à lui redonner la puissance qu'elle avait dans l'antiquité, à la rendre, comme diraient les néologistes de notre temps, *utilitaire*, *égalitaire*, *humanitaire*, à en faire une science religieuse et sociale : mais il ne faut pas croire que cette distribution de l'éloge et de la critique soit très facile. Les musiciens, comme tous les gens qui vivent intellectuellement, sont insatiables de louanges et très peu philosophes à l'encontre de la critique; ils la croient toujours injuste et trouvent souvent la louange parcimonieuse, sans tenir compte à l'écrivain de la difficulté de louer sans fadeur, avec justice, variété; de retourner enfin de mille manières l'éloge comme le maître de philosophie de M. Jourdain varie son compliment : *Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour*, ou : *Vos beaux yeux, belle marquise, d'amour me font mourir*, ou : *Mourir d'amour, belle marquise, vos beaux yeux me font*, etc.

C'est ainsi que nous avons varié en cent façons nos manifestes contre la *fantaisie* et *l'air varié*, car c'est surtout du journaliste, du critique de notre temps, que le grand poëte aurait dit :

> Il faut qu'en cent façons pour plaire il se replie;
> Qu'il soit aisé, solide, agréable, profond.

La belle défense, digne de celle de Mazagran, que nous avons opposée aux douze mille airs variés qui nous ont attaqué, traqué, assailli de toutes parts depuis deux ans, a porté ses fruits. L'air varié est repoussé avec perte et fuit comme les Arabes du désert. Bientôt il ne se fera plus entendre lui-même que dans le désert. Artôt et Batta, ces deux intelligences si fines, si hautes, si distinguées, nous ont compris, et cette année, sans dépouiller totalement le vieil homme, ils nous ont apporté l'*élégie* tour à tour plaintive, énergique et tendre; le *rêve* fantastique et riche de toutes les idéalités poétiques d'un grand artiste, ou enfin le *mélange* précédé d'une large et belle introduction. Car ce n'est point à dire que nous tenions exclusivement au plastique concerto, au sévère et classique quatuor; mais nous voulons, ou du moins nous désirons, que nos compositeurs instrumentistes et exécutants trouvent une forme qui remplace dignement ce beau genre de compositions.

Autrefois MM. Artôt et Batta, qui ont donné une grande matinée musicale, mardi passé, dans les salons de M. Erard, au bénéfice d'une famille indigente, auraient pris un air connu d'une opérette intitulée *la Famille indigente*, du sieur Gaveaux, qui a énormément écrit pour l'ancien théâtre Feydeau, et l'auraient varié avec tout le luxe du genre; mais cette fois, sans se préoccuper de la famille indigente — bien entendu qu'il est ici question de celle de Gaveaux —, les trois frères Batta, qui forment comme une trinité d'habiles solistes, ont ouvert la séance par un trio de Mayseder pour piano, violon et violoncelle; puis est venue une *Prière des morts*, paroles de M. de Lamartine, musique de M. Félicien David, chantée par Alizard avec cette conscience vocale et de bon musicien dont il donne de fréquentes preuves. Le morceau de M. Félicien David a de la couleur; il est empreint d'une mélancolie monotone et solennelle qui décèle dans l'auteur des idées élevées.

La *grande fantaisie* composée et exécutée par M. Artôt réunit tout ce que le violon peut rendre de mélodie et de difficultés. Le thème est d'une naïveté charmante, et dans la double corde qui suit, l'exécutant s'est montré comme dans tout le reste du morceau, foudroyant d'audace, d'éclat, de justesse et de puissance de son; mais c'est par le chant surtout qu'il exerce une grande puissance sur son auditoire: il creuse la mélodie si avant sur son instrument que l'excellent violon sur lequel il joue paraît insuffisant à rendre l'inspiration du jeune et grand violoniste dans toute sa puissance.

Ponchard a chanté, avec un accompagnement obligé de cor anglais dit par Vogt, un *Ave Maria* de Cherubini, dans lequel brillent au plus haut degré cette harmonie serrée et ces mélodies croisées et enchevêtrées que nous lui connaissons. C'est un morceau où l'on trouve plutôt l'inspiration de la science que celle d'un sentiment religieux.

Après quelques mélodies de Schubert fort bien chantées par Roger, de l'Opéra-Comique; après un caprice pour le

violon sur *Norma*, composé par M. Artôt dit par l'auteur pour la première fois, et dans lequel il a déployé tout le luxe de sa brillante exécution, Alexandre Batta a parcouru avec son frère le pianiste de toute la partition *Robert-le-Diable*, et son violoncelle a tour à tour chanté, pleuré, prié avec tous les personnages de l'œuvre de Meyerbeer, comme si on les entendait gémir et chanter eux-mêmes. Quelle puissance de son ! quelle sensibilité dans la mélodie ! mais c'est surtout par un simple nocturne de Rossini, écrit pour deux voix, et qu'Artôt et Batta ont dit sur le violon et le violoncelle, que les auditeurs ont été émus, transportés par les trésors de mélodie qui tombaient de l'archet des deux exécutants. On leur a demandé à grands cris de répéter ce morceau, ce qu'ils ont fait au bruit d'unanimes applaudissements. Ainsi s'est terminée cette brillante matinée dont les deux artistes ont dû être aussi satisfaits que la famille indigente au profit de qui elle a été donnée.

M. ROPICQUET.

En descendant un peu des hauteurs de l'exécution musicale, nous trouvons dans nos courses de *ramblr of concerts*, comme disent les Anglais, M. Ropicquet, ex danseur de l'Académie royale de musique, que nous avons vu dans les bals de l'Opéra, il y a quelques années, nous représenter Paganini à s'y méprendre, pour le physique, et imiter assez bien aussi l'illustre artiste génois dans sa manière de jouer du violon. M. Ropicquet a donné tout comme un autre, ou comme tant d'autres, sa petite matinée musicale ces jours passés. M. Ponchard, avec son air de *Piquillo*, M. Conninx, avec sa flûte qui a le droit de retentir dans le palais des Tuileries, mademoiselle Bazin, qu'on entend chanter fort souvent et *toujours avec un nouveau plaisir*, M. Déjazet, qui nous a dit sur le piano la *Mélancolie* et l'*Inquiétude*, deux jolies études-romances de sa composition, ont nuancé cette matinée musicale de leurs talents divers; et le bénéficiaire, si bénéfice il y a eu, a joué des mélodies de sa composition, dont il a fait hommage à M. de Bériot, d'une façon élégante et facile, qui laissait cependant désirer un peu plus de son et quelques autres petites qualités que nous mentionnerions si M. Ropicquet aspirait au rang suprême parmi les violonistes; mais il ne nous a pas paru vouloir détrôner Baillot, même en exécutant la *Romanesca*, ce joli morceau si plein d'une poésie mélancolique, auquel il a ajouté une *coda*, qui semblait vouloir en faire une à son auditoire. Cet auditoire, comme disent la plupart de mes spirituels confrères en journalisme, était nombreux et choisi.

LE JEUNE BERNARDIN.

Et pendant que nous en sommes sur le chapitre des violonistes, nous devons mentionner le Paganini en herbe qui joue tous les soirs au théâtre des Variétés la *gavotte d'Armide* pour M. le chevalier de Saint-Georges. Quoique nous ne soyons pas fou des fruits hâtifs qu'on appelle les enfants célèbres ou prodiges, nous signalerons celui-ci comme intéressant par l'avenir qu'il promet. En lui conseillant de faire attention à la justesse dont il s'écarte quelquefois, d'acquérir un peu plus de liberté d'archet, nous reconnaissons que son intonation a du corps et de la valeur, et qu'il y a de la sensibilité dans son archet; et puis il y a du charme dans.... mais ne gâtons pas ce petit gaillard-là, qui pourrait bien rester en route comme tant de phénomènes que nous avons vus paraître et disparaître. Son concert a été aussi intéressant, aussi brillant que ceux de ses hauts confrères en Apollon. Ponchard, Mengal, Dorus, s'y sont distingués. Mesdemoiselles Beltz et Matmann, élève de M. Lemoine, ont été fort applaudies, la première dans un duo sur la *Muette* pour harpe et violon, qu'elle a dit avec le bénéficiaire; et la seconde dans une *fantaisie* pour piano et violon composée par Osborne et de Bériot sur des motifs de *Guillaume Tell*, fort bien exécutée par la jeune et déjà habile pianiste, et le jeune Bernardin, qui a terminé le concert par un air varié exécuté par lui d'une manière remarquable pour son âge.

MADAME FAUCONIER-GUELTON ET M. SMITS.

Madame Fauconier possède une voix franche et une méthode consciencieuse; il y a de la puissance dans son intonation : elle monte facilement et descend de même aux cordes du mezzo soprano et presque du contralto. Les sons de sa voix sont égaux entre eux; mais cette voix manque de sensibilité, d'âme musicale, de poésie enfin, dons précieux sans lesquels l'art du chant n'est plus une chose divine et rentre dans la catégorie de l'instrumentation vocale. On en veut d'autant plus à ces personnes qui, comme madame Fauconier, ont reçu de la nature une voix sonore, pure et juste, qu'il semble qu'elles n'ont presque rien à faire, qu'à aimer enfin, pour chanter avec expression. Madame Fauconier a chanté deux airs de *Robert-le-Diable*, la romance d'Alice et *Grâce!* avec une grande sûreté d'intonation, avec un bon style de chant, et tout autant de charme mélodique qu'elle a pu en mettre dans ces deux morceaux; puis est venu son associé en bénéfice, M. Smits, qui nous a joué sur le violon l'*air varié* de M. Hauman : *De ma Céline amant modeste*, mélodie qui était peu propre à être passée au laminoir de la variation, et que M. Hauman fait supporter par les tours de force, les casse-cous dont il a enrichi, surchargé cette pauvre romance. M. Smits n'a pas le talent de M. Hauman; il est de cette force ou de cette timidité qui devrait vous faire hésiter à vous produire en public par le temps de violonistes foudroyants qui court. M. Smits nous a paru jeune; il a de belles dispositions; mais son jeu n'a pas assez de fini. Son archet est bien attaché à la corde, mais il est lourd, et lui fait manquer les choses audacieuses qu'il tente avec trop d'imprudence. Il y a cependant l'avenir d'un talent large et consciencieux en ce jeune homme; mais il faut qu'il acquière un mécanisme plus rapide, et, si cela peut s'acquérir, de la verve et le feu sacré.

On a remarqué dans ce concert un solo de violoncelle fort bien joué par M. Rignault, et deux airs russes, arrangés pour le piano par Thalberg, dits avec un grand talent d'exécution par M. Franck.

M. NICOLAS DIMITRIEFF.

Nous n'en sortirons pas! Encore un violoniste! La ressemblance du prénom de celui-ci avec le propre nom de l'empereur de toutes les Russies; la reprise des conférences de M. Brunow à Londres avec le cabinet anglais; la question d'Orient, etc., etc., etc., tout cela, et bien d'autres choses, nous avait donné quelques préventions contre cet artiste russe. Nous nous attendions à voir quelque figure tartare ou cosaque; nous avons été agréablement surpris de voir en M. Dimitrieff un jeune artiste à figure gaie, à cheveux blonds, au regard fin et souriant. Quoique paraissant âgé de seize ou dix-huit ans, il joue du violon avec autant de force et d'élégance que de facilité. Il tire un beau son de son instrument; il a l'archet aisé et la cadence brillante. Il a dit avec beaucoup de grâce et d'aplomb un morceau de M. de Bériot, puis des variations de M. Kalliwoda qui probablement est un compositeur slave. M. Nicolas Dimitrieff a obtenu des applaudissements, des suffrages de bon aloi. Mademoiselle Anaïs Bazin a chanté un petit air tyrolien de l'opéra de *Betly*, par Donizetti, qui n'est autre qu'une imitation du *Chalet*, de l'Opéra-Comique, et puis a dit

avec M. Géraldy un duo de *la Vilanella feudataria*, de Vaccai, tout cela à la satisfaction d'un public éclairé. Après un joli solo de violoncelle exécuté par M. Franchomme, madame Gastel, cantatrice tout à-fait exceptionnelle, est venue nous chanter un air de Mozart de manière à plaire à notre ami Maurel, car cette dame nous a rendu l'air de *la Prise de Jéricho*, comme, par exemple, M. Collinet pourrait nous traduire sur son flageolet la symphonie héroïque de Beethoven.

MADAME FARRENC ET MADEMOISELLE CLARA LOVEDAY.

On a beau dire, nous avons toujours quelques dédommagements, quelques bonnes fortunes en notre qualité d'auditeur, de victime et jugeur de concerts. Ceci soit dit sans équivoque et en tout bien tout honneur à l'égard des deux noms ci-dessus. C'est, bien entendu, de la bonne fortune de les entendre que nous voulons parler. Madame Farrenc, dont on a exécuté une ouverture dernièrement à la Société des concerts, écrit en musique comme nous n'avons pas encore vu de femmes écrire en France. On a fait d'excellente musique chez elle le lundi 15 avril; et parmi des trios et des quatuors de Beethoven qu'on nous y a fait entendre, un quintette de la maîtresse de la maison a été remarqué et justement loué par un petit auditoire animé du sentiment profond de la sévère et bonne musique. Mademoiselle Farrenc, âgée de treize ou quatorze ans, a dit un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, de Beethoven, avec autant de goût et de style que sa mère en met dans ses compositions. — Quelques jours auparavant nous avions assisté à l'une des matinées que Mlle Clara donne chez elle dans le beau square d'Orléans, rue Saint-Lazare. Mademoiselle Loveday recherche un peu plus la musique mondaine que madame Farrenc. Le Thalberg, le Dœhler et le Chopin font ses passe-temps les plus doux, ce qui ne veut pas dire pourtant que mademoiselle Loveday n'aime pas la musique sévère et classique. Sa manière élégante, nette et facile de jouer du piano convient au contraire à ce beau genre de musique; nous avons pu l'apprécier dans un quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse, composé par M. Rigel, dans lequel la jeune pianiste a montré sa grâce, sa bonne méthode et plus d'impressionabilité qu'elle n'en éprouve ordinairement. L'œuvre de M. Rigel est remarquable par la forme tranquille, par l'ingéniosité des dessins mélodiques, par la pureté de l'harmonie et par le calcul logique et chaleureux tout à la fois de chaque morceau. Il a été on ne peut mieux dit par les quatre instrumentistes à cordes, à la tête desquels était M. Manéra, et, nous le répétons, par la jeune maîtresse de la maison. Inspirée par les brillantes soirées de Zimmermann, qui se donnent si près de chez elle, elle y aura sans doute puisé la pensée d'élever autel contre autel au dieu de l'harmonie dont elle est une des plus intéressantes prêtresses.

Henri BLANCHARD.

Revue critique.

MUSIQUE DE PIANO.

Deux Nocturnes, par TH. DOEHLER. — *Mi manca la voce*, quatuor de *Mose* arrangé par S. THALBERG.

Voici un petit ouvrage de M. Dœhler destiné, ce me semble, à faire fortune dans les salons. Prenez donc note, s'il vous plaît, de cet avertissement; mais de grâce ne demandez pas pourquoi j'éveille votre curiosité de pianiste-amateur à propos de ces deux nocturnes. En vérité, je serais fort en peine de vous analyser bien au juste les motifs de l'agrément que j'ai trouvé à les lire, et de celui que vous aurez infailliblement à les exécuter et à les entendre. C'est un je ne sais quoi peu susceptible de définition, qui n'admet ni ne supporte un examen didactique et scrutateur. Mais que vous importe, après tout? Ce n'est pas là votre affaire. Vous jouissez des effets sans vous soucier des causes. Pourvu qu'on ait *l'heur de vous plaire*, comme dit la célèbre chanson de Pantin, vous n'avez garde de vous enquérir s'il y a progrès ou décroissance dans la manière du compositeur, s'il y a profit ou perte réelle pour l'art, si l'œuvre nouveau présente des caractères et des signes de viabilité. Dieu merci; toutes ces questions vous paraissent parfaitement oiseuses; vous les laissez retomber dans le domaine de la critique pour n'exiger d'elle qu'une réponse laconique à ce dilemme positif : Est-ce joli ou fastidieux?

Eh bien! soit. Je ne chercherai pas à vous expliquer pourquoi M. Dœhler a jugé à propos de se passer d'ordonnance et de plan bien arrêté dans son premier nocturne, pourquoi il ne s'est pas évertué à marquer du sceau de l'originalité ses gracieuses mélodies, qui descendent en droite ligne de certains chants aimés du public. Mais en revanche j'insisterai volontiers sur ce qui peut vous intéresser avant toute chose, sur l'élégance et le brillant de ces quelques pages, écrites avec abandon et facilité, sur le coloris frais et finement nuancé que l'auteur y a répandu. Si elles offrent çà et là le désordre de l'impromptu, elles en ont aussi la chaleur et la verve entraînante. C'est, j'en conviens, une sorte d'improvisation jetée sur le papier comme à la hâte, mais remarquable parce qu'elle porte l'empreinte vivace de l'inspiration et de la spontanéité. Ces dons si rares et si désirables, M. Dœhler les possède à un degré éminent. Je dirai (s'il est permis de parler d'un musicien comme d'un orateur) qu'il est doué d'une faconde presque inépuisable, semée par moment d'étincelles et de traits imprévus qui font oublier sa diffusion ordinaire. Mais, il le faut avouer, au milieu de tant d'éléments productifs, on souhaiterait l'esprit d'ordre, le sentiment de la disposition, le tact, le goût enfin qui tient l'imagination en bride et sait lui dire à temps : *Tu n'iras pas plus loin*. Or, voilà ce qui manque en général à M. Dœhler, et ce qu'il rencontrerait sans aucun doute s'il soumettait à un examen sévère et à l'épreuve d'un jugement réfléchi les œuvres qu'il conçoit d'un seul jet et qu'il écrit avec la même promptitude.

Tout ceci, du reste, s'adresse particulièrement à ses compositions de longue haleine, et beaucoup moins à des productions légères et fugitives du genre de ses deux Nocturnes. Ce serait prendre trop au sérieux des caprices passagers d'imagination. Silence donc à la critique morose et hargneuse; car l'auteur n'a eu d'autre prétention, d'autre but, que d'offrir dans cette œuvre de fantaisie la réunion de plusieurs avantages très appréciés de la majorité des amateurs, le charme et le tour aimable des pensées joint à une précieuse brièveté et à l'exclusion des difficultés ardues sans renoncer pour cela au brillant et à l'éclat des effets. Le procédé de l'arpége enté sur les notes capitales de la mélodie (procédé que l'illustre Thalberg et M. Dœhler lui-même, aidés singulièrement en ceci par la tourbe des imitateurs, ont fait vieillir si vite) est placé avec beaucoup de bonheur à la fin de la seconde de ces deux élégies mélancoliques et rêveuses. On sait que ce moyen presque infaillible appelle et oblige en quelque sorte les applaudissements. Il y a donc toute probabilité que les Nocturnes de M. Dœhler ne resteront pas, pour le succès, en arrière des autres productions du même compositeur, que l'on rencontre sur tant de pianos, que l'on affectionne dans tous les salons.

Et puisque nous en sommes sur les prédilections avouées

du public, passons sans autre transition à M. Thalberg, dont la réputation ne cesse de s'élever chaque jour; et cela est bien juste vraiment. Jamais virtuose n'a tant fait pour conquérir les faveurs de la foule; jamais pianiste n'a tant sacrifié à ce goût inné des masses pour tout ce qui porte une apparence de grandeur, pour tout ce qui est extrême et gigantesque. Aussi tant de séductions adroites ne sont pas demeurées inutiles; l'auteur de la fantaisie sur *Moïse* s'est rendu maître souverain de l'opinion, et semble avoir fixé la popularité, cette capricieuse déesse qui dédaigne et laisse trainer à ses pieds un peuple de malheureux adorateurs. C'est peut-être par reconnaissance pour l'ouvrage de génie qui lui a fourni les plus puissants éléments de son triomphe, que M. Thalberg vient de transcrire ou, si vous l'aimez mieux, d'arranger pour le piano le fameux quatuor du *Moïse* italien, *Mi manca la voce*.

A coup sûr, il n'était pas aisé de conserver avec une scrupuleuse exactitude toutes les parties bien distinctes de ce canon vocal si large de mélodie; il n'était pas aisé de les rendre simultanément dans leur individualité propre et de faire ressortir en outre le dessin d'accompagnement, dont le rhythme est absolument détaché du mouvement des voix. Le traducteur a vaincu tous les obstacles; il s'est montré d'une singulière fidélité, et pour la rendre plus sensible aux yeux, il s'est avisé d'une manière d'écrire très nouvelle, je devrais dire très ancienne, puisqu'on la retrouve dans les vieilles pièces d'orgue de Frescobaldi et de ses successeurs. Trois portées concourent à reproduire le travail des deux mains; l'une représente le chant vocal, la seconde et la troisième se partagent les régions graves et aiguës de l'accompagnement. Cette étrangeté, quoique donnant lieu à une nouvelle difficulté, celle de la lecture, serait suffisante pour assurer la vogue à cette ingénieuse transcription, quand même la beauté du morceau de Rossini déjà bien connue, et le mérite incontestable de l'arrangement ne lui garantiraient une brillante destinée. Du reste, ce morceau ne saurait s'adresser, comme les jolis Nocturnes de M. Dœhler, à la classe moyenne des pianistes; il va droit aux forces élevées, moins à cause des obstacles de mécanisme que de la précision et de la grande indépendance de doigts exigées par la diversité et l'importance des parties concertantes. Il en faut convenir, M. Thalberg est bien l'inventeur le plus fécond du monde en matière de difficultés; mais aussi comment ne se laisserait-il pas aller à les prodiguer, lorsqu'il en triomphe avec une habileté si merveilleuse? L'exécution vraiment colossale de ce grand virtuose donne des éblouissements; et s'il s'agissait d'en faire le panégyrique après tant d'autres, je croirais ne pouvoir mieux m'en tirer qu'en disant tout bonnement avec le quatuor du *Mose: Mi manca, mi manca la voce*.

MAURICE BOURGES.

Nouvelles.

*** L'Opéra rouvrira demain par la quatrième des *Martyrs*.

*** Tous les soins de l'Opéra vont à présent se porter sur le travail compliqué qu'exige le ballet du *Diable amoureux*. Déjà les décorations s'élaborent et les costumes se méditent.

*** L'Opéra vient d'engager Inchindi, basse-chantante qui se trouvait depuis quelque temps sans emploi à Paris.

*** Les débuts de mademoiselle Descot, à l'Opéra, sont retardés par suite de l'opposition qu'y apporte M. Cherubini, directeur du Conservatoire.

*** Le bruit court que M. Edouard Monnais échange avec M. Léon Pillet sa place de directeur-associé du Grand-Opéra contre la position de commissaire royal. Nous croyons cette nouvelle au moins prématurée.

*** L'Opéra-Comique rouvrira lundi par la première représentation de *l'Élève de Presbourg*, paroles de M. Théodore Muret, musique de M. Luce.

*** Une indisposition de mademoiselle Rossi retarde les répétitions de *Zanetta* à l'Opéra-Comique.

*** M. Bouteiller, ancien élève de l'institution Choron, et qui était allé chanter sous le nom de Botelli sur divers théâtres d'Italie, est engagé à l'Opéra-Comique. Il possède, si nos souvenirs ne nous trompent pas, une voix de baryton; mais il ne lui point encore la basse chantante dont ce théâtre manque toujours.

*** C'est un journaliste, M. R. de Beauvallon, encore étranger au théâtre, qui est chargé de la traduction d'*Anna Bolena* de Donizetti. Cet opéra sera joué très prochainement à la Renaissance.

*** On parle d'un jeune virtuose du talent le plus remarquable, M. Franz Banzen, premier violon arrivant de Berlin, pour se faire entendre à Paris.

*** M. Peronnet donnera le samedi 25 avril, à huit heures et demie, dans les salons de l'hôtel de Gevres, rue Monsigny, 6, un concert dont voici le programme : 1° Fantaisie sur des motifs du *Châlet*, pour hautbois et piano, exécutée par M. Triebert et A. Wolff; 2° Duo chanté par MM. Grard et Peronnet; 3° Solo de violon exécuté par M. Herman; 4° Air chanté par mademoiselle Levoie; 5° Solo de piano exécuté par M. Louis Lacombe; 6° Romances chantées par mademoiselle Destrées; 7° Mélodies de Delduez avec accompagnement de piano et de basse, exécutée par mademoiselle Henri, MM. Batanchon et A. Wolff; 8° Solo de cor anglais par M. Triebert; 9° Air chanté par madame Wideman; 10° Duo pour piano et violon, exécuté par MM. Lacombe et Herman; 11° Air des *Deux familles* chanté par M. Grard; 12° Romances chantées par M. Peronnet.

*** C'est dimanche passé qu'a eu lieu la réunion en assemblée générale de la Société des auteurs dramatiques. Après avoir entendu le rapport de sa commission, elle a procédé au renouvellement de celle-ci, dont un tiers, c'est-à-dire cinq membres sur quinze, sort chaque année pour faire place à de nouveaux élus. MM. Viennet, Grisar, Bouchardy, Bayard et Anicet-Bourgeois, ont été nommés en remplacement de MM. Arnould, Langle, de Leuven, de Longpré et Planard, dont les pouvoirs étaient expirés. — La commission, cette année, se trouve composée ainsi qu'il suit : MM. Anicet Bourgeois, Bayard, Bouchardy, C. Delavigne, A. Dumas, Dupeuty, Grisar, V. Hugo, Lockroy, Melesville, Meyerbeer, de Rougemont, Rozier, Scribe et Viennet. Dans sa dernière séance, la commission a élu pour président M. C. Delavigne; pour vice-présidents, MM. Viennet et Melesville; pour trésorier, M. de Rougemont; pour archiviste, M. Rozier, et pour secrétaires, MM. Dupeuty et Bouchardy.

*** Aujourd'hui l'on exécutera à l'église de Saint-Eustache une messe composée par M. Jouvin, outre divers morceaux religieux de Choron.

*** La musique a un sujet d'affliction : madame la comtesse Merlin, la reine du plus mélodieux de nos salons, est partie; elle va à la Havanne, cette contrée de son enfance qu'elle a déserte avec tant de talent, d'esprit et d'affection; elle s'embarque à bord de *la Fanny Essler*, bateau à vapeur qu'un galant capitaine a ainsi nommé parce qu'il doit transporter cette danseuse à New-York.

*** M. Coste, guitariste, a donné le 29 mars un grand concert dans la salle de M. Herz. Cet artiste y a exécuté avec succès plusieurs morceaux, parmi lesquels on a remarqué le grand solo intitulée : *Rêverie*, allegro marmial et final. Ce morceau, écrit avec pureté, a mis en relief d'une manière remarquable les ressources de la guitare et l'exécution de l'auteur.

*** La première représentation des *Martyrs* a été troublée un moment par deux lions qui se disputaient au balcon une place destinée à leur homme respective; ils sont sortis l'œil en courroux, la poitrine haletante, et il n'était pas difficile de comprendre que ces messieurs allaient faire des préparatifs ou débattre les conditions d'un duel devenu inévitable. Les deux lions, dont les *rugissements* se mêlaient d'une manière désagréable aux préludes de l'orchestre, sont revenus à dix heures auprès de leurs lionnes. Leur figure exprimait un désappointement visible. On nous assure que ces messieurs n'ont pu jusqu'à présent trouver de témoins. Il paraît que le jugement récent de la police correctionnelle de Versailles et

les nombreux arrêts qui depuis quelque temps sont rendus contre les duellistes, portent leurs fruits.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen, 12 avril.* — Une réunion nombreuse avait répondu hier au soir à l'appel de la Société musicale sous la direction de M. Rethaler aîné. Nous devons avant tout féliciter les membres de cette Société sur leur généreux désintéressement; ils s'étaient cotisés afin de subvenir à tous les frais, de manière à ce que le produit du concert fût entièrement consacré aux malheureux. Les billets d'entrée étaient gratuits; la quête faite par les soins de madame la baronne Dupont-Delporte et madame Adam-Duforestel, a produit une somme de 568 fr. 25 c. Nous ne saurions refuser nos encouragement à une société dont le début est une œuvre de charité, et qui démontre aussi clairement que le goût de l'art musical s'étend de plus en plus dans notre ville. Sans être un coup de maître, ce début promet quelques agréables soirées de plus. Reste à savoir s'il ne serait pas plus avantageux pour l'art et pour tous que la Société philharmonique se reconstituât définitivement et appelât à elle ces enfants séparés de la famille commune.

*** *Tours.* — La Société philharmonique qui compte trois années d'existence et 120 exécutants instrumentistes et chanteurs, a donné, lundi 13, un concert que pourraient lui envier bien des villes où l'amour pour la musique fait plus de bruit que de besogne véritable. On en jugera par le programme suivant : 1° Symphonie en *sol* mineur (Mozart); 2° Air de la *Gazza Ladra* (Rossini); 3° Fantaisie à grand orchestre, avec solo de violoncelle et cornet à pistons, sur des motifs de la *Lucia* de Donizetti (Fessy); 4° Duo de la *Semiramide* (Rossini); 5° Fragments de la *Création du monde* (Haydn); 6° Esprit-Saint, chœur de *Rosemonde* Schubert); 7° L'Orage à la Grande-Chartreuse (mademoiselle Mazel); 8° Chœur du *Messie* : La Gloire du Seigneur (Handel); 9° Grande ouverture et marche triomphale (F. Ries). Un membre de la Société nous faisait observer à ce propos qu'on s'était cru obligé d'admettre dans la composition du programme quelques morceaux assez frivoles par égard pour certaines personnes qui ne pouvaient recevoir la bonne musique qu'à doses fort réduites. La capitulation de conscience n'a pas été fort grande en cette occasion, et nous connaissons maint salon parisien dont le maître aurait, en fait d'art, des reproches plus sérieux à se faire.

*** *Rennes.* — M. Prudent a donné un concert ici. — Voici ce qu'on lit à son sujet dans l'*Auxiliaire breton* : « M. Prudent avait à lutter contre deux grands ennemis : la conviction où l'on était que le piano n'est pas un instrument de concert, et l'épuisement des bourses mises à contribution forcée par quatre concerts successifs de Theresa et Maria Milanello. Il a triomphé de tous deux. Elève de Zimmermann, mais surtout adepte de l'école moderne dont Thalberg est la personnification, ce jeune et remarquable pianiste a développé devant son auditoire de belles ressources. Rien n'est plus gracieux que ses variations sur une mélodie de Schubert, morceau écrit dans le nouveau style qui répudie la monotonie de l'ancien air varié. Ces variations n'ont plus rien de commun avec l'air varié, elles ne ressemblent pas non plus au concerto. On peut dire qu'elles sont un heureux mélange de l'un et de l'autre, et pour employer le mot à l'ordre du jour, elles sont une transaction. »

*** *Bordeaux, 6 avril.* — Aujourd'hui lundi, le jeune Bérou jouera deux morceaux de violon au Grand-Théâtre, et son frère Alexandre remplira un rôle dans la jolie comédie du *Mari et l'amant*. Dans cette soirée, les deux frères nous feront leurs adieux, car le jeune violoniste va partir pour Paris et perfectionner son talent musical à l'école savante du Conservatoire.

*** Les jeunes Italiennes Teresa et Maria Milanello, que nous avons entendues à Paris jouer du violon, ont donné dernièrement à Nantes des concerts qui ont été suivis.

*** *Besançon, vendredi, 10 avril.* — M. Edouard Rouillot, élève de Ch. Schunke et de Bertini, a donné un concert vocal et instrumental. Le bénéficiaire nous a fait entendre la fantaisie de Thalberg sur la prière de *Moïse*, et nous ne craignons pas de dire qu'il s'est tenu à la hauteur de cette grande production. Mademoiselle Lucy Laureus, élève de Ponchard, a prêté le concours de son talent au bénéficiaire : cette jeune artiste, qui n'est point appréciée à sa juste valeur dans notre ville, a chanté une tyrolienne, l'air du *Cheval de bronze* et la magnifique scène de *Robin des Bois*. Enfin, M. Roppini, violoniste qui ne manque pas d'un certain sentiment musical, a dit deux fantaisies, l'une de David, l'autre de Hauman.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — La reprise des *Hugnenots* n'a pas présenté l'ensemble que réclament si instamment les ouvrages de cette importance. Cependant Dommange et Renault n'ont pas démenti la renommée qu'ils se sont faite dans les rôles de Raoul et de Marcel. Mademoiselle Jawureck a chanté et joué avec une puissance de moyens bien supérieurs à nos espérances, après l'indisposition grave qui l'a retenue depuis trois mois éloignée de la scène.

Thalberg a donné ici un concert qui avait attiré beaucoup de curieux et d'amateurs. L'*Indépendant* fait à cette occasion les réflexions suivantes qui nous paraissent dignes d'attention. « M. Thalberg a fait, depuis trois ans que nous ne l'avions entendu, des progrès dont l'importance n'est peut-être appréciable que pour un petit nombre de personnes. Il ne s'est point posé de nouveaux problèmes de mécanisme à résoudre; il n'a pas cherché pour les vaincre des difficultés d'un genre inusité. Ses efforts nous semblent avoir eu pour but d'harmoniser les éléments de son talent, et l'ont conduit tout simplement à la perfection, ou du moins au degré le plus rapproché de ce dernier terme, justement regardé comme inaccessible. De toute manière, M. Thalberg n'a eu qu'à se louer de son auditoire, qui, nombreux et bien disposé, ne lui a pas marchandé les témoignages de son enthousiasme. Cependant, une opinion assez généralement manifestée présentait l'habile pianiste comme ayant perdu en partie la jeune fougue qu'on aimait à lui voir il y a trois ans. Cette proposition, qui ne résiste pas à un examen sérieux, est fondée sur la difficulté qu'on éprouve, comme nous venons de le dire, à mesurer le mérite des choses parfaites. M. Thalberg donne à chacun des détails de l'exécution d'importance qu'il doit avoir; il réalise des impossibilités avec une merveilleuse aisance; il joue seul des morceaux qu'avant lui on eût écrit pour plusieurs parties; il change la nature même du piano dont on croirait qu'il a trouvé l'art de prolonger les sons. Tout son tort est d'avoir trop de qualités réunies et de ne pas fournir ce qu'on appelle les ombres du tableau. Tandis que la plupart des artistes font consister l'expression dans les altérations perpétuelles de la mesure, le sentiment du rhythme est invariable chez lui. Si c'est sur cette rare faculté que porte la critique de quelques prétendus connaisseurs, nous désirons fort qu'il continue à la mériter. Le morceau le plus remarquable qu'ait exécuté M. Thalberg à son concert de samedi dernier a été le moins applaudi, parce qu'il ne se termine point par quelqu'un des traits brillants destinés à donner aux auditeurs le signal des applaudissements. C'est un *andante* dont le plan est admirablement dessiné, et qui renferme des effets absolument nouveaux.

*** Mademoiselle Taglioni a reçu, à titre de présent, un traineau attelé de quatre superbes chevaux avec un cocher russe à longue barbe flottante. Cet équipage est destiné exclusivement à conduire l'artiste aux répétitions et aux représentations du théâtre. A l'avant du traineau est modelée une figure de bronze représentant mademoiselle Taglioni dans le ballet de *la Gitana*. Le train au est garni de zibeline magnifique, et sur les housses des chevaux on compte plus de 2000 clochettes en argent. Tout Saint-Pétersbourg est en émoi lorsque cet étrange carillon résonne dans les rues, et la population admire ce splendide équipage.

*** L'oratorio de Hiller dont nous avons déjà parlé, et qui a pour titre *la Destruction de Jérusalem*, a été exécuté avec un grand succès à Leipzig le 2 de ce mois.

*** *Hambourg.* — Thérèse Elssler a débuté dans cette ville le 28 mars dernier. Son pas de la *Smolenska* a produit une vive sensation, car la danseuse a été obligée de le répéter cinq fois. Thérèse a donné trois représentations; elle a dansé *la Bayadère* et *la Sylphide*, et chacune des recettes s'est élevée pour sa part à 1,500 florins. Elle est allée ensuite à Londres pour rejoindre sa sœur Fanny et de là se rendre à New-York, où les deux sœurs sont engagées.

*** *Florence.* — On nous promet à la fin de la saison de printemps *Rosmunda*, opéra nouveau du jeune maestro Alari. Madame Laty, beau contralto dont Paris a fait l'éducation, fera son début dans cet ouvrage.

Le Directeur, A. SPECHT.

CONCERTS ANNONCÉS.

Au bénéfice des pauvres des deuxième et sixième arrondissements, jeudi 23. Salle Bernhardt, rue de Buffault, 17.

M. Peronnet, 25 avril. Salons de l'hôtel de Gèvres, rue Monsigny, 6.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 33.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; etchez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 26 avril 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. La musique en Belgique (premier article), par A. DE M. — Concerts spirituels du Conservatoire, par H. BERLIOZ. — Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *l'Elève de Presbourg*, par HENRI BLANCHARD. — Soirée de musique sacrée chez madame la princesse de Belgiojoso; matinée musicale offerte par M. Liszt, par HENRI BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : *Deux Nocturnes* pour piano, op. 31, par DOEHLER.

LA MUSIQUE EN BELGIQUE.

LES THEATRES.

A M. le directeur de la GAZETTE MUSICALE.

Je vous ai prévenu, monsieur, en quittant Paris, que j'allais voyager sans but, au hasard, voyager enfin pour voyager. Vous m'avez prié de vous communiquer les renseignements que je recueillerais sur l'art musical dans les contrées plus ou moins lointaines où me conduirait la bonne étoile à laquelle je me suis confié. Je le ferai volontiers, en m'efforçant d'abdiquer les préventions dont on nous accuse, nous autres Parisiens, d'être imbus lorsque nous jugeons des choses du dehors. Il me serait assez difficile de vous dire pourquoi j'ai pris de préférence la route de la Belgique. Le sais-je moi-même? Quoi qu'il en soit, me voici installé à Bruxelles. C'est donc sur ce pays, dont les destinées étaient il y a quarante ans si intimement liées à celles de la France, que je vous adresserai mes premières observations.

Vous savez, monsieur, que la Belgique a des jours glorieux marqués dans l'histoire des arts. Jean Van Eyck, l'inventeur de la peinture à l'huile, vivait à Bruges au commencement du quinzième siècle. Cent ans plus tard, Rubens et Van Dyck fondaient à Anvers une école de coloristes rivale de celle des Vénitiens. Duquesnoy, le célèbre sculpteur qui fut à Rome l'ami de notre Poussin, et que les Italiens nomment *Francesco-Fiamingo*, vit le jour à Bruxelles. Il fut un temps où la Belgique fournissait des maîtres de chapelle à tous les princes de l'Europe. Guillaume Dufay, Tinctoris, Josquin-des-Prez, Pierre de la Rue, furent les fondateurs de la science musicale en Europe au quinzième siècle : ils étaient Belges. Leurs compatriotes Adrien Willaert, Jean Mouton, Claudin, Orland de Lassus, fleurirent ensuite. Les destinées morales des nations ne sont pas éternelles; après cette longue et brillante période, la Belgique perdit sa prépondérance dans les arts; et il ne faut pas s'en étonner : les troubles suscités à l'occasion de la religion sous le gouvernement du duc d'Albe, les guerres d'Allemagne, l'invasion des Pays-Bas par les armées de Louis XIV et de Louis XV, furent des sujets de préoccupation trop graves pour que les esprits se tournassent, dans cette contrée, vers la culture de la musique et de la peinture. La Belgique actuelle fait de louables efforts pour ressaisir le rang élevé qu'elle a occupé dans l'Europe intellectuelle aux quinzième et seizième siècles, et déjà ces efforts ne sont pas sans succès. Mais j'en ai dit assez pour vous faire comprendre les motifs qui me retiennent à Bruxelles en ma

double qualité de touriste et d'amateur des arts. Je vous ferai part maintenant des résultats de mes propres observations.

Le Théâtre-Royal de Bruxelles est le plus important de ceux qui, hors de Paris, exploitent exclusivement le répertoire français. J'allais vous dire qu'il peut être considéré comme le premier des théâtres de province; mais si l'on avait connaissance ici de cette assertion, et si mon incognito venait à se trahir, je pourrais me faire un mauvais parti. Bruxelles est une capitale, donc on ne peut pas la traiter de ville de province. Il est vrai que sous le régime français, il y a moins de trente ans, cette ville n'était que le chef-lieu du département de la Dyle; mais je parle d'aujourd'hui et non pas d'il y a trente ans. Bien qu'il appartienne à une capitale, le théâtre de Bruxelles est organisé comme ceux de nos villes de province; on y joue tous les genres, le grand opéra, l'opéra-comique, la comédie, le drame, le ballet. Vous comprenez que pour satisfaire aux besoins d'un répertoire aussi étendu, le personnel qu'il emploit doit être nombreux; il l'est en effet. Le vaudeville se joue dans une salle plus petite, et seulement les samedi et dimanche de chaque semaine.

Quand vous saurez à quelles conditions s'administrent les théâtres de Bruxelles, vous serez convaincu qu'on ne saurait manquer de s'y enrichir. La subvention annuelle donnée par le roi est de 120,000 francs, somme considérable prélevée sur une liste civile de moins de trois millions. La ville accorde à l'entrepreneur 24,000 francs de subsides, plus la jouissance gratuite de deux salles, de vastes magasins, et du matériel de décorations et de costumes nécessaires pour la représentation de tous les ouvrages de l'ancien répertoire. Par une des clauses de son marché, la compagnie à laquelle est concédé le privilége de fournir le gaz à toute la ville, est obligée d'éclairer, *sans rétribution*, les deux salles de spectacle. Comme on ne joue que des pièces de littérateurs et de musiciens français, il n'y a point de droits d'auteurs à payer; enfin, l'impôt des indigents ne se prélève pas en Belgique sur les recettes des théâtres. Certes, nos directeurs de Paris accepteraient de pareilles conditions comme des chances certaines de fortune. Cependant les spéculateurs qui se sont succédé depuis dix ans avec le même espoir ont fait de très mauvaises affaires. Je crois qu'il y a de leur part inhabileté; mais il faut que je vous dise quel est le mauvais côté de leur situation, après vous en avoir fait connaître les avantages. Le public est ici fort difficile; il exige que la troupe soit complète pour chaque genre, même pour ceux qui n'ont pas le pouvoir de l'attirer, et il semble prendre plaisir à imposer au directeur des charges dont celui-ci pourrait se dispenser. Ainsi, par exemple, la danse n'est pas du goût des habitants de Bruxelles; néanmoins, en supprimant les premiers emplois du ballet, le directeur indisposerait contre lui ses habitués. M. Albert, l'ex-premier danseur de l'Opéra, qui s'est retiré, comme vous le savez, à l'époque où M. Véron a pris la direction de l'Académie royale de musique, est chorégraphe du théâtre de Bruxelles; il a monté l'année dernière deux ballets dont la mise en scène a coûté une somme fort importante, et ses efforts combinés avec ceux du personnel nombreux placé sous ses ordres n'ont abouti qu'à faire perdre à l'administration la presque totalité de ses avances. Les abonnés murmurent lorsqu'un ballet paraît une demi-douzaine de fois sur l'affiche, et pourtant ils veulent avoir une troupe dansante bien composée. La satisfaction de savoir qu'on dépense cent mille francs pour les contenter sur ce point leur suffit; que cette mise de fonds superflue soit une cause de ruine pour l'entrepreneur, ils ne s'en soucient guère. Voici l'un des obstacles que rencontre à Bruxelles un directeur de spectacle; je passe à un autre.

A Paris, lorsqu'on loue une loge à l'année, on ne croit pas pouvoir payer assez cher le privilége d'avoir des places assurées à l'endroit de la salle que l'on choisit. Il n'en est pas de même ici: les abonnés prétendent qu'ils font une grande faveur à l'entreprise en achetant, moyennant une somme proportionnellement minime, la faculté de disposer d'une loge ou d'une stalle pendant l'année entière. Il n'y a aucun rapport entre le prix des places prises au bureau et celui des entrées concédées par abonnement. La réduction opérée sur celles-ci en fait une charge véritable pour l'administration. Cette charge est d'autant plus lourde que les abonnés, au lieu de se renfermer dans l'exercice de leurs droits, qui devraient consister à payer d'abord leur entrée, puis à jouir du spectacle qu'on leur offre, sauf à manifester leur contentement ou leur désapprobation, s'érigent en tyrans du directeur. Ils se croient appelés à prendre part aux décisions administratives, et imposent leurs exigences comme des lois inattaquables. La plaie la plus grave, la plus sérieuse et la moins guérissable des théâtres de province (je range pour un moment celui de Bruxelles dans cette catégorie), est le prétendu secours que lui prête l'abonné. En échange de la faveur qu'on lui accorde de ne payer qu'une portion du prix fixé pour la masse du public, l'abonné exerce à l'égard de la direction et des artistes un despotisme brutal. Il se croit chez lui lorsqu'il se carre dans sa stalle, et manifeste tout haut ses observations tandis que les acteurs chantent ou récitent leurs rôles. Il est possesseur d'un sifflet dont il est toujours en mesure de faire usage. Despote, il ne partage pas l'opinion des souverains qui regardent le droit de grâce comme une de leurs plus belles prérogatives; il ne croit faire acte d'autorité qu'en livrant carrière à sa mauvaise humeur toujours prête à éclater On ne saurait trop dire ce qu'il faut pour lui plaire, car la médiocrité est souvent mieux accueillie par lui que le vrai talent. Ses jugements sont irrévocables, et lorsqu'il a pris la résolution de rejeter un artiste, rien ne saurait le ramener à des sentiments bienveillants. Quand les abonnés se mettent dans la tête d'exiger le renvoi d'un acteur pour lequel ils ont conçu une aversion non motivée, ou lorsqu'ils veulent faire représenter un opéra dont le succès à Paris pique leur curiosité, voici comment ils s'y prennent à Bruxelles. Ils rédigent, en français plus ou moins altéré par des formes de style locales, un billet dans lequel ils exposent leur volonté toute-puissante. Ce billet est jeté sur la scène entre deux actes, et le premier acteur qui se présente au lever de la toile est tenu d'en faire la lecture à haute voix. Si l'on hésite à remplir cette formalité, ils crient, sifflent et frappent des pieds jusqu'à ce qu'ils aient eu gain de cause. C'est souvent au milieu d'une situation pathétique, et au risque de détruire toute illusion, qu'il faut accomplir cette cérémonie absurde. Vous me demanderez peut-être comment il se fait que la police n'intervienne pas pour empêcher le retour d'un pareil abus. A cela, je répondrais que l'action de la police ne se fait sentir nulle part ici. Les Belges, pour me servir d'une expression peut-être trop vulgaire, ont la tête près du bonnet; ils sont toujours disposés à se révolter contre une autorité quelconque; on en trouve mainte preuve dans leur histoire. Qui sait si la présence d'un commissaire et de trois gendarmes au théâtre ne suffirait pas pour causer le renversement du gouvernement établi? Figurez-vous que l'allocation portée au budget pour l'entretien de la police générale du royaume est, en Belgique, de *soixante mille francs*. Il est juste d'ajouter que la population de ce pays est généralement honnête et qu'il se commet sur toute sa superficie infiniment moins de crimes que dans notre seule ville de Paris.

Le grand théâtre de Bruxelles est d'une très mauvaise construction en dedans comme en dehors. On est générale-

ment persuadé ici qu'il est une reproduction à peu près exacte de l'Odéon, mais je puis vous garantir qu'il n'y a pas le moindre rapport entre les deux salles. L'architecte avait à disposer d'une immense place vide et pouvait prendre autant de terrain qu'il était nécessaire. Avec de pareilles conditions, il a trouvé moyen de laisser désirer partout plus d'espace. Les dix-huit cents places que contient ce *théâtre royal* sont, du reste, rarement occupées. Le goût du spectacle n'est pas aussi général ici que dans certaines villes de second ordre en France, il ne se rencontre que dans une portion restreinte de la société; et comme la population ne monte pas tout-à-fait à cent mille âmes, il suit de là qu'il n'y a dans les circonstances ordinaires qu'un petit nombre de représentations productives chaque semaine. La bourgeoisie se passe seulement le dimanche la récréation du théâtre : quant à la population ouvrière, elle cherche ses plaisirs ailleurs. L'estaminet est, en Belgique, le plus cruel ennemi de la prospérité des théâtres. Vous comprendriez difficilement, monsieur, ce qu'un pareil lieu peut avoir de charmes; mais vous n'êtes pas Flamand, et ce sont des habitudes absolument locales. A un petit nombre d'exceptions près, les hommes passent la plus grande partie de leur soirée à l'estaminet; ils y fument et boivent de la bière, ce sont les seules jouissances qu'ils s'y procurent. Ne croyez pas que les classes inférieures de la société s'abandonnent seules à ce travers; dans toutes les villes de la Flandre, de hauts personnages passent rarement une soirée sans *faire leur estaminet*, car c'est ainsi qu'on s'exprime. Les habitudes françaises ont pénétré davantage à Bruxelles; cependant il n'est pas rare de voir des membres de la chambre des députés attablés au cabaret devant de larges pintes de bière On m'en a montré ces jours-ci dont il me serait impossible de prononcer et de retenir les noms hérissés de consonnes. Donc on préfère l'estaminet au théâtre : c'est encore une des causes de la mauvaise fortune des entreprises dramatiques. Je n'ai pas besoin de vous dire qu'il y a, comme à toutes les règles, des exceptions à celle-ci.

Le grand opéra est, des différents genres de spectacles qui se jouent au théâtre de Bruxelles, celui que le public préfère. Si l'on y représente encore le drame et la comédie, c'est afin de ne pas rendre tout-à-fait inutile une partie du personnel que l'entrepreneur doit entretenir à grands frais par la même raison qui le force à conserver un corps de ballets. Il n'y a foule que les jours où l'on joue *Guillaume Tell*, *Robert-le Diable*, *les Huguenots* et *la Juive*. L'opéra-comique lui-même n'excite qu'un médiocre intérêt. Bruxelles se vante avec raison d'avoir, à différentes reprises, possédé des artistes qui, soit antérieurement, soit après, ont brillé sur les théâtres de Paris. C'est d'ici que venait mademoiselle Dorus lorsqu'elle a débuté à l'Opéra; elle remplissait l'emploi de première chanteuse *à roulades*, secondée par Lafeuillade dans celui de ténor. En 1852 et 1853, Chollet et mademoiselle Prévost faisaient les beaux jours du spectacle de cette ville. Grâce à la faveur dont le public entourait ces deux artistes, Cartigny, alors directeur, réalisa des bénéfices considérables; s'il reperdit une troisième année ce qu'il avait gagné les deux premières, c'est qu'il eut la maladresse de se brouiller avec les soutiens de sa prospérité, et de les laisser s'éloigner. Le talent de madame Stolz s'est formé à Bruxelles, et les habitués du théâtre de cette ville l'ont vue partir avec regret. Je dois vous parler du personnel chantant actuel qui, depuis deux ans, n'a pas subi de variations.

La *prima donna*, mademoiselle Jawureck, que vous connaissez de reste, eut d'abord un éclatant succès. On prit ses cris pour de l'expression dramatique, et les sons quelque peu rauques de son médium pour les accents d'une belle voix. Accoutumée à l'obscurité d'un emploi secondaire à l'Opéra, l'accueil bienveillant qu'elle reçut ici lui fut très doux; mais voilà qu'une seconde année, sans motif plausible, et bien qu'elle fût demeurée absolument la même, le public changea tout-à-coup de dispositions à son égard. Autant il avait été indulgent, autant il devint rigoureux. L'infortunée prima donna dut souffrir de devoir renoncer sitôt à ses illusions; elle prétexta, il y a quelques mois, une indisposition, et partit pour Paris. Je ne l'ai donc pas vue; mais d'après tout ce qu'on m'en dit, j'augure qu'elle n'a point changé. Madame Casimir est la première chanteuse à roulades pour l'opéra-comique; elle fait à la vérité beaucoup de roulades, mais très mal, et mieux vaudrait dans son intérêt qu'elle chantât plus simplement, car elle a sans contredit une des plus belles voix qu'on ait entendues au théâtre. Madame Casimir a 30,000 francs d'appointements, et mademoiselle Jawureck n'en recevait certainement pas moins. Vous voyez que les artistes sont bien traités à Bruxelles. En véritable actrice de province, madame Génot joue tous les genres; après l'avoir vue la veille dans un des rôles de notre spirituelle Déjazet, on la retrouve sous le costume du page des *Huguenots*.

Vous avez long-temps connu Dommange comme un excellent musicien, mais vous regrettiez avec tout le monde qu'il eût la voix à peine suffisante pour chanter des romances dans un salon. Je vous défie de le reconnaître dans le premier ténor du théâtre de Bruxelles. Moi qui vous parle, je me demande si, depuis huit jours que je l'ai entendu pour la première fois, je ne suis pas la dupe d'une erreur de mon sens auditif Comme homme, Dommange est bien le même, si ce n'est qu'il porte ici le nom d'Albert; mais comme chanteur, la métamorphose est complète. Sa voix, si frêle il y a peu d'années, est maintenant robuste et puissante dans toute l'étendue de l'échelle. Les Bruxellois sont fort chagrins de le voir partir; il n'a pas renouvelé son engagement pour l'année prochaine, et se dispose à se mettre en route pour Toulouse. Renaud, ancien élève de l'école de Choron, chante avec succès l'emploi de première basse, et ne serait pas déplacé, je vous assure, à l'Opéra. Jansenne est venu au commencement de l'année dernière remplacer Thénard enlevé prématurément par une mort subite. On apprécie son intelligence de musicien, mais sa voix est devenue une négation.

L'orchestre est nombreux au théâtre de Bruxelles; pourquoi les éléments qui le composent, suffisants pour former une belle masse instrumentale, ne produisent-ils qu'un ensemble fort défectueux? Cela tient sans doute à la mauvaise direction imprimée par le chef; car on m'assure que dans cet orchestre se trouve un grand nombre des élèves du Conservatoire qui, dans les concerts de cet établissement, exécutent d'une manière très remarquable les symphonies de Beethoven.

Une société anonyme s'était constituée pour prendre la direction des théâtres de Bruxelles. Après avoir poursuivi pendant deux années ses opérations, elle vient d'être forcée de se dissoudre, et les acteurs se sont entendus pour continuer les représentations jusqu'à la fin de l'année théâtrale, réunis en société avec participation aux bénéfices. Les différentes sommes accordées en douze mois par le roi et par la ville à titre de subventions et de secours, montent au total énorme de près de 250,000 francs. Il me semble qu'une administration théâtrale qui ne paie ni droits d'auteurs, ni impôts des indigents, doit l'avoir fait exprès pour arriver à un pareil résultat.

Je dois vous avouer, monsieur, que j'ai beaucoup perdu de mon admiration pour vos chemins de fer de Versailles et de Saint-Germain depuis que je suis en Belgique. Nous avons parlé bien haut à Paris de ces deux promenades offertes à la curiosité des badauds de la capitale, sans réfléchir

qu'on n'avait rien fait là de véritablement utile, et que les projets de communication sérieusement conçus avaient échoué jusqu'à cette heure, grâce aux manœuvres de l'agiotage et à l'apathie du gouvernement. Ce que je vois ici est tout différent. La Belgique a quatre-vingts lieues de chemin de fer qui lient les principales villes entre elles. C'est par cette voie sûre et rapide que j'ai fait quelques excursions dans les provinces flamandes. Anvers, Gand et Liége sont les seules villes qui, après Bruxelles, aient des théâtres permanents, encore n'y joue-t-on pas tous les soirs. A Anvers, par exemple, la population, entièrement commerçante, ne prend de distraction que le dimanche. Le chef d'une bonne maison ne se montrerait pas au théâtre l'un des jours de la semaine, dans la crainte que l'on ne crût qu'il néglige ses affaires, ce qui ne l'empêche point de passer ses soirées à l'estaminet, par respect pour les bonnes traditions nationales. Aussi l'entrepreneur assez téméraire pour se charger de fournir aux plaisirs dramatiques d'un pareil public, vient-il immanquablement consommer sa ruine. La salle de spectacle d'Anvers est des plus jolies qu'on puisse voir; Philastre et Cambon, nos habiles artistes, l'ont décorée avec une magnificence pleine de goût. Gand avait, pour une population de 85,000 âmes, un théâtre à peu près grand comme celui du Palais-Royal, dans lequel on faisait rarement recette entière; on en construit un nouveau dont les dimensions sont prises sur celles de Vantadour. Voilà qui n'est guère judicieux de la part d'un peuple calculateur. Les autres villes de la Belgique sont visitées à différentes époques de l'année par des troupes nomades.

Tels sont, monsieur, les renseignements que j'ai pu recueillir sur les théâtres de la Belgique. Dans une prochaine lettre je vous entretiendrai des concerts et des concours de musique qui sont originaires de ce pays.

Agréez, etc.,

A. de M....

CONCERTS SPIRITUELS DU CONSERVATOIRE.

Les concerts spirituels les plus célèbres se donnaient autrefois à l'Opéra; l'effet immense produit par l'orchestre du Conservatoire a rendu toute exécution symphonique dans un aussi grand théâtre à peu près impossible. Tant que le point de comparaison n'existait pas, on pouvait se contenter du résultat obtenu en pareil cas; mais dès qu'on eut apprécié la différence incalculable qui sépare un orchestre placé dans un milieu proportionné à sa masse, de celui dont les sons s'égarent dans une atmosphère qu'il est insuffisant à mettre en vibration; dès qu'on eut compris que la dimension du local, et sa sonorité, et l'éloignement des auditeurs doivent être comptés parmi les causes qui favorisent ou empêchent l'action des sons; dès qu'on eut reconnu que trois cents musiciens sur la scène de l'Opéra ne pourraient émouvoir l'auditoire comme les quatre-vingt dix virtuoses du Conservatoire, à talent égal; et enfin, quand le public se fut aperçu que les mêmes symphonies de Beethoven qui, dans la petite salle des Menus-Plaisirs, avaient retenti jusqu'aux réduits les plus secrets de son cœur, le laissaient froid et ennuyé à l'Opéra, les anciens concerts spirituels durent disparaître du programme annuel de l'Académie royale de musique. Ils ne cessèrent pas cependant sans avoir été le prétexte de quelques outrages pour Beethoven, qui, à cette époque, commençait à peine à être connu de nom parmi les *savants* du dilettantisme parisien. Beaucoup de gens alors haussaient les épaules et riaient de pitié en parlant de ce musicien sauvage qui écrivait de la musique inabordable pour les plus habiles exécutants autant qu'incompréhensible pour les plus illustres maîtres. On admettait qu'il avait *quelques éclairs par-ci par-là*, mais tout le rete n'était *qu'un gâchis de notes hurlant de se trouver ensemble.*

J'ai entendu *une partie* de la symphonie en *ré*, l'une des plus claires et des plus simples, on le sait, exécutée avec des coupures imposées à M. Habeneck par les autorités musicales du temps. Et la trace de ces coupures existe encore sur les exemplaires dont on se sert au Conservatoire!!!!!!!!!!!!

Il en est toujours ainsi, l'admiration intelligente est pour les grands musiciens inventeurs comme le ciel pour les chrétiens du Bas-Empire; ils ne l'obtiennent que par le martyre.

Le premier concert spirituel a été aussi avidement écouté que les séances ordinaires du Conservatoire. Le programme, du reste, justifiait l'empressement du public. La *Symphonie héroïque*, cette sublime épopée, a été rendue comme elle le fut rarement, du moins quant à la chaleur et au sentiment intime de l'exécution. Le *Psaume* de Haendel n'a rien laissé à désirer non plus.

M. Bernard, dans un solo de cor sur des thèmes de *Robert-le-Diable*, a montré qu'il possède une excellente embouchure, qu'il peut atteindre sans efforts aux notes les plus élevées et les plus dangereuses de son instrument, et que les sons qu'il en tire ont autant de plénitude que de justesse. Il a été fort applaudi.

Je ne saurais dire les transports excités par la fugue en *ut* majeur du quatuor de Beethoven, exécutée par tous les instruments à cordes de l'orchestre. Ceux qui ont entendu ce miracle de précision, de prestesse et de verve, peuvent seuls les concevoir.

Les fragments du *Requiem* de Mozart ont aussi vivement impressionné l'auditoire; après le *Lacrymosa*, une triple salve d'applaudissements a prouvé de nouveau que les chefs-d'œuvre de cet ordre, une fois compris, ne perdent plus leur empire quand l'exécution en est, comme ce jour-là, digne et complète.

Alizard, A. Dupont, mesdames Wideman et Lavoye ont parfaitement chanté les parties récitantes. Je ne les entendis jamais aussi bien rendues.

L'ouverture d'*Egmont* terminait la séance. Pourquoi ne pas nous faire entendre aussi les chœurs, romances et entr'actes, écrits par Beethoven pour cette même tragédie de Gœthe, et qu'on exécute partout en Allemagne? ils ne sont pas moins beaux que l'ouverture.

DEUXIÈME CONCERT SPIRITUEL.

Il a été plus brillant encore que le premier. La symphonie en *ut* mineur a ravagé le parterre comme à l'ordinaire; mademoiselle Lavoye, supérieurement accompagnée du cor anglais de Vogt, a chanté d'une façon charmante l'*Ave Maria* de M. Cherubini, composition pleine de fraîcheur et de grâce que le public a bien appréciée. Au reste, ce printemps a vu fleurir, avec mademoiselle Lavoye, plusieurs jeunes cantatrices de grande espérance : mademoiselle Capdeville d'abord, dont on a remarqué l'intelligence et le sentiment musical dans plusieurs scènes d'*Alceste* et d'*Iphigénie en Aulide;* puis mademoiselle Dobrée, qui, après ses débuts à l'Opéra, a reçu de ses compatriotes de Versailles la plus flatteuse ovation, et enfin mademoiselle Willès, dont le soprano argentin et flexible a fait merveilles au concert de M. Schimont. Cette jeune personne a tout ce qu'il faut pour réussir au théâtre et dans les concerts, quand l'étude aura donné à ses intonations la fixité qui leur manque quelquefois encore, et quand elle aura, par l'exercice de son talent devant le public, acquis l'aplomb et le sang-froid

nécessaires pour le maîtriser et en faire valoir toutes les ressources. Je reviens au concert spirituel.

Le solo de violoncelle de M. Seligman, froidement reçu au début, a cependant été applaudi à la fin pour le charme qu'a mis le virtuose dans quelques mélodies. M. Seligman a une propension à jouer trop haut contre laquelle il fera bien de se tenir constamment en garde. Ce morceau a été accompagné sur un excellent piano vertical sorti des ateliers de Kriegelstein et C. Plantade, dont je suis obligé de faire l'éloge, moi qui déteste de toutes mes forces les pianos verticaux.

L'*Alleluia* de Haëndel passe à juste titre auprès de tous les musiciens de l'Europe pour l'une des plus belles pages de ce grand maître; il n'a produit cependant que peu d'effet malgré l'éclat, malgré la force, malgré l'élan, malgré le saint enthousiasme dont il déborde C'est que l'exécution en était dépourvue de majesté, d'inspiration, et surtout de cette largeur sans laquelle on écrase, on aplatit, on ridiculise les plus magnifiques inspirations. Les voix n'avaient pas assez de sonorité, les attaques étaient molles, incertaines; c'était grêle et mesquin. Ce chœur somptueux, cet hymne immense et rayonnant, ainsi rendu, avait la triste figure d'une symphonie de Beethoven arrangée en quatuor. Les voix d'hommes étaient plus satisfaisantes, les basses surtout. On peut remarquer, au Conservatoire, que le mérite des chanteurs choristes est en raison inverse de l'élévation de l'échelle vocale. Les basses vont bien, les ténors sont passables, les contralti insuffisants et les soprani très mauvais. Jamais le fait n'a paru plus évident que dans la péroraison de cet *Alleluia;* les fameuses tenues de soprani sur le *ré* d'abord, puis successivement sur le *mi* et le *fa* dièze, ont été mal posées et mal filées, sans force et sans timbre; elles ne dominaient pas la masse, et rien n'indiquait qu'elles fussent ce qu'elles sont, l'idée principale du morceau.

Ces demoiselles ont pris leur revanche dans le chant de triomphe de Judas Machabée, qui leur a valu un bis foudroyant. On a essayé, dans l'accompagnement de ce chœur, de substituer un cornet à pistons au premier cor en *sol* écrit par l'auteur, mais sur une échelle trop élevée. Il en résulte que l'homogénéité des sons est détruite, le son du cornet ne se mariant pas avec celui du second cor qu'il domine par son timbre plus perçant et d'une nature différente. Il vaudrait mieux, évidemment, s'en tenir au procédé employé aux exécutions précédentes, et qui consistait à ne faire entrer le cornet en *ut* aigu que pour donner le *contre-sol* que le premier cor ne peut atteindre, et à laisser tout le reste aux deux cors.

L'andante scherzando et le finale de la symphonie en *fa* de Beethoven précédaient le morceau dont je viens de parler. L'orchestre a fait scintiller sous toutes leurs faces ces deux diamants d'un prix inconnu.

H. Berlioz.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

L'ÉLÈVE DE PRESBOURG,

OPÉRA-COMIQUE EN 1 ACTE.

Libretto de Vial et M. Théodore Muret; musique de M. Luce.

(*Première représentation.*)

Le sujet de ce petit opéra est puisé dans un conte en vers de M. Ménechet, inséré il y a quelques années dans un recueil littéraire dont le titre nous échappe. Il ne s'agit rien moins ici que du créateur de la symphonie en Allemagne, de l'immortel Haydn, que les auteurs nous ont représenté arrivant à Vienne, plein des illusions de la jeunesse e amoureux de la fille du maître de chapelle de l'empereur. Pour secourir un confrère malheureux, et ne pouvant d'ailleurs parvenir à la faire exécuter, Haydn a vendu toute sa musique à la livre. Une fort belle cantate, faisant partie de cette précieuse marchandise, tombe ès-mains d'un compositeur médiocre, Italien et intrigant, nouveau geai qui se pare des plumes du paon, car il a eu assez de tact pour deviner que le morceau qui lui est échu en partage est un chef-d'œuvre. Ce compositeur d'emprunt est aussi amoureux de la fille du maître de chapelle qui ne l'aime point, attendu qu'elle partage l'amour du jeune homme inconnu et malheureux. Il ferait beau voir qu'il en fût autrement à l'Opéra-Comique : ce serait renverser toute la poétique du genre. On pense bien que le musicien spoliateur, qui a donné comme sien l'ouvrage du jeune Haydn et qui le fait exécuter devant l'empereur, est puni de sa fraude, et que Haydn est reconnu pour véritable auteur de la cantate et récompensé comme il le mérite. Telle est encore la condition obligée de tout dénouement d'opéra-comique; seulement, on ne voit point dans celui-ci un homme vêtu de noir et poudré à qui l'on chante en chœur :

Venez donc, monsieur le notaire,
Venez serrer des nœuds si doux, etc.

De tout cela il est résulté un libretto assez gai, assez amusant et suffisamment musical.

La partition, qui est le premier ouvrage dramatique que M. Luce a fait représenter à Paris, est bien dans les conditions voulues à l'Opéra-Comique. C'est léger, facile, mouvementé, suffisamment modulé, et l'instrumentation, sans afficher le luxe moderne, est assez riche. Les mélodies, sans être précisément très neuves, sont d'une forme distinguée.

L'ouverture commence d'une façon vive et pittoresque par un dessin des premiers violons répondu par les instruments à vent; puis vient un chant de violoncelle, mélodie noble et douce qui est trop tôt interrompue par le motif qui revient cependant d'une manière heureuse. Cette préface se termine par une péroraison chaude et animée. A deux couplets d'une mélodie assez franche mais toute française, chantés par le compositeur italien, succède un air dit par la fille du maître de chapelle. Cet air, par sa facture, et peut-être aussi par la manière dont il est chanté, ne nous paraît pas très saillant. Le meilleur morceau de l'ouvrage est, sans contredit, un duo entre le compositeur italien et Haydn analysant et refaisant même la composition de son rival. Il y a de la vie et du comique dans ce duo qui est déclamé avec vérité, d'un style excellent et bien dans le caractère bouffe d'Italie. L'air de Haydn et son invocation à la mélodie est aussi un morceau digne d'être remarqué, et Roger, chargé du rôle de Haydn qu'il a fort bien joué, a dit cet air avec beaucoup de charme. Les morceaux d'ensemble ne sont pas la partie forte de la partition de M. Luce, son instrumentation y manque de puissance et de variété; mais tel qu'il est, ce petit ouvrage est suffisamment musical pour ce qu'on nomme le vrai genre de l'opéra-comique, et il a été fort bien accueilli du public. C'est que par le temps qui court d'hésitation musicale, de tâtonnement parmi nos musiciens, il n'est pas facile d'emporter d'assaut un succès éclatant. Si un compositeur fait de la mélodie simple et carrée, on l'accuse d'être plat; s'il est recherché dans son style, on le trouve scientifiquement ennuyeux. Il y a bien entre ces deux systèmes un moyen de se distinguer, c'est d'avoir du génie; et voilà ce qui manque à l'école française actuelle, si riche d'ailleurs en jeunes talents.

Henri Blanchard.

SOIREE DE MUSIQUE SACREE

CHEZ MADAME LA PRINCESSE DE BELGIOJOSO.

MATINÉE MUSICALE DONNÉE PAR M. LISZT.

La nouvelle séance qui a eu lieu chez madame de Belgiojoso, samedi 18 avril, n'a pas été moins brillante ni moins intéressante que la première, tant par la présence des sommités artistiques et diplomatiques qui s'y trouvaient que par la musique qu'on y a exécutée : le *Requiem* de Mozart y a été dit d'une manière remarquable par Inchindi, Alexis Dupont, mesdames la comtesse de Sparre, Widemann et des choristes du monde musical fashionable. Les deux pianos servant d'orchestre étaient tenus par Liszt et la princesse. Le jeune et célèbre pianiste, mû sans doute par son admiration, son enthousiasme pour cette belle musique, autant que par sa nature tout enfiévrée d'art, a pris généralement les mouvement strop vite. Mozart, dans son *Requiem*, n'est point passionné comme dans *Don Juan;* il a voulu être tranquillement divin, et il l'a été : cette musique se refuse à être dramatisée. On la dirait inspirée ou composée par Jésus-Christ sortant du jardin des Oliviers, alors que ce qu'il y avait de nature humaine en lui était découragé, abattu et souffrant. Mozart s'apprêtait à tomber martyr de son art comme on nous dit que le fils de Dieu se préparait à mourir par amour pour nous. Les œuvres de ces deux intelligences supérieures ont eu de semblables destinées. Bien que Mozart ait laissé la sienne inachevée, elle est aussi impérissable que la doctrine du Nazaréen.

Mozart était très souffrant en commençant sa messe des morts; il était déjà même affecté de la maladie qui le conduisit au tombeau lorsqu'il composa sa *Flûte enchantée*, et cependant, en écrivant cet ouvrage, il se livrait entièrement à son génie et ne connaissait ni jour ni nuit; mais il tombait souvent, pendant le travail, dans l'épuisement le plus absolu et dans des défaillances qui duraient plusieurs minutes.

Il aimait beaucoup sa *Flûte enchantée*, quoiqu'il prit quelquefois plaisir à se moquer lui-même de tel ou tel passage auquel le public accordait ses applaudissements les plus universels. On sait que cet opéra eut autant de représentations de suite à Vienne que le *Mariage de Figaro* de Beaumarchais en obtint à Paris, où l'on cessa de le jouer de guerre lasse et par fatigue des comédiens. Cependant la langueur de Mozart augmentait déjà tellement, qu'il ne put assister qu'aux premières représentations de son ouvrage. Lorsqu'il ne pouvait plus se rendre au théâtre, il se chagrinait, et, mettant devant lui sa montre, il entendait sa musique en imagination. Souvent, en regardant l'heure, il disait : « Ah! voilà le premier acte fini! à présent on en est à l'air : *Die grosse koeniginn der nacht... La grande reine de la nuit*, etc... » Tout-à-coup, l'idée que bientôt tout allait finir pour lui s'emparait de son âme, il frissonnait et tombait dans le plus profond accablement. L'ardeur qu'il mit à la composition de son *Requiem* ne fit qu'empirer son mal, et bientôt il paya de sa vie le bonheur et l'honneur de laisser un chef-d'œuvre, ce qui n'est pas trop cher, car le sort d'un homme de génie est une fatale et cruelle mission à remplir en ce monde, et il doit se féliciter de la voir finir.

Depuis plus de quinze ans ce chef-d'œuvre excitait l'admiration de toute l'Allemagne, et il n'était pas encore connu en France. Ce n'est que le 1er décembre 1804 que le Conservatoire le fit entendre pour la première fois à Paris, dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, où il produisit un effet extraordinaire. Il appartenait à madame la princesse de Belgiojoso, qui a le sentiment de la belle et bonne musique à un si haut degré, de renouveler cette solennité musicale. Nous ne sachons rien de meilleur goût et de plus artiste que son interpellation à de certains dilettanti suspects qu'elle ne suppose pas sans doute animés d'un véritable amour de l'art : Voulez-vous écouter ou parler? leur dit-elle en les voyant entrer; et à la moindre équivoque dans la réponse, leur indiquant d'une grâce charmante les salons où l'on cause spirituellement, à l'opposé de ceux où l'art musical vous fait éprouver de nobles et profondes sensations. Madame de Belgiojoso elle-même, en opposition à l'enthousiasme de Liszt, semble, par le calme de sa conviction en accompagnant cette belle musique, être envoyée du ciel par Mozart pour modérer son jeune et fougueux interprète. C'est qu'il n'appartient pas à tout amateur indistinctement, comme on l'a dit, de saisir, dans tous les morceaux de cette sublime production, le génie profond du compositeur; d'apprécier, sans guide et sans de réelles études, les beautés nombreuses qu'il y a prodiguées, et de goûter toutes les jouissances qu'elle présente. Le *Dies iræ* est un chœur en *ré* mineur d'une force et d'une véhémence étonnantes. Il n'est peut-être aucun morceau de musique qui produise un effet aussi terrible, et il est presque impossible à celui qui l'entend et qui a le vrai sentiment de l'art, de se défendre d'une émotion involontaire de trouble et d'effroi; le génie exalté de Mozart pouvait seul aller jusque là sans dépasser les bornes de la science. Le *Tuba mirum* est un *andante* en *si* bémol majeur. Dans ce morceau, on commence à s'apercevoir de l'heureuse variété et de la fécondité des idées que Mozart a su répandre sur un sujet qui n'en paraissait guère susceptible, soit par le changement des modes, des mouvements, soit par la manière dont il a employé les voix dans les différents morceaux et dont il a écrit ses accompagnements. Le *Tuba mirum* consiste principalement en courtes parties de *soli* que les quatre voix chantent l'une après l'autre; elles se réunissent après le dernier *solo* qui est exécuté par le soprano. Ce morceau se distingue par une mélodie et des modulations naturelles et de la plus belle comme de la plus touchante simplicité.

Rex tremandæ majestatis est un chœur en *sol* mineur, de peu d'étendue, mais de la plus belle facture : son expression est pleine de dignité et elle inspire le respect et la vénération. C'est dans de tels morceaux qu'on sent bien toute la puissance de la musique; la poésie la plus riche et la plus pompeuse tenterait vainement d'atteindre à la majesté sublime que Mozart a su imprimer à ce chœur, cependant les modulations que le compositeur y a employées sont fort ordinaires, c'est une marche d'harmonie qui procède presque toujours par quinte, et leur usage, devenu même trop commun, produit rarement quelque effet; mais ce passage a dû servir de preuve aux musiciens qui sont venus après Mozart, que, par une forme inusitée, une disposition ingénieuse, les choses les plus simples acquièrent un grand prix, lorsqu'elles sont façonnées par le génie. Aux paroles : *Salva me* toute pompe disparaît; l'expression devient suppliante, et le contraste le plus admirable se fait sentir; peut-être même faudrait-il que, pour ajouter à cette expression, le mouvement fût un peu ralenti. La sixte mineure, *mi* bémol, à la partie du ténor, entre d'une manière inattendue, et donne ainsi une nouvelle chaleur à cette invocation touchante que disent alors les quatre voix réunies. Deux mesures après, on est étonné de voir ce beau chœur se terminer subitement en *ré* mineur. Ceux qui sont familiarisés avec la manière de Mozart, et qui savent qu'il mettait même quelquefois un peu de recherche dans les dernières mesures de ses productions, soit vocales, soit instrumentales, seraient tentés de croire qu'il n'avait pas mis la dernière main à ce morceau, et que son intention était d'en perfectionner la fin et de lui donner un peu plus d'étendue,

lorsque ses souffrances seront venues l'arrêter dans sa sombre tâche, car en composant cette messe des morts on sait qu'il était dans sa conviction qu'il l'écrivait pour lui-même.

Le *Recordare* est remarquable par de suaves mélodies soutenues de l'harmonie la plus riche; par la répétition la plus heureuse d'idées déjà émises, par un emploi sage et raisonné de diverses dissonances dont l'effet n'altère jamais le ton si doux et si noble de ce morceau; enfin, par la figure d'accompagnement appliqué au violoncelle et aux violons : cette figure domine pendant presque toute la pièce; et Mozart, en la représentant toujours sous une forme nouvelle et *canonique*, a su lui donner en quelque sorte un accent insinuant qui ajoute encore à l'expression invocative et suppliante que demandait le sens du texte. La liaison naturelle et l'enchaînement habile des différentes parties qui constituent cette composition délicieuse, lui impriment, malgré leur précieuse variété, et lorsqu'on l'examine dans son ensemble, un caractère de simplicité, d'unité, et l'élèvent à un degré de perfection que l'on chercherait inutilement dans les ouvrages de ce genre.

Quelle inquiétude mêlée d'effroi inspire ce beau chœur : *Confutatis maledictis!* et comme on se trouve tranquillisé et en quelque sorte consolé par la touchante introduction en *ut*, sur les paroles : *Voca me!* Cette mélodie touchante passe trop vite, et les masses grondent de nouveau; et la terreur redouble au passage où le texte annonce aux pervers leur condamnation éternelle; mais bientôt tout s'adoucit encore, et l'on n'entend plus que des voix suppliantes demander grâce et miséricorde. Et ensuite, comment louer dignement le passage sublime qui commence par ces mots : *Oro supplex?* On se sent pénétré d'étonnement et d'admiration lorsqu'on entend ces modulations, ces *évitations* qui durent paraître aussi nouvelles qu'extraordinaires à leur première apparition, et qui ne cessent cependant pas un moment d'être naturelles et agréables. Jamais la musique n'a mieux su disposer l'âme à un pieux recueillement et exprimer avec plus de vérité et de grandeur les sentiments d'une profonde dévotion et d'une entière résignation. Vient, après cet admirable morceau, le *Lacrymosa dies illa*, mouvement *larghetto*, mesure à 12/8 en *ré* mineur, dont le motif est remarquable par sa forme tout empreinte de mélancolie. Comme l'auteur a su peindre d'une manière sublime par un *crescendo* habilement employé ces mots : *Qua resurgit ex favilla judicandus homo reus!* Le chœur *Domine Jesu-Christe*, en *sol* mineur, est une vaste conception travaillée, ciselée en Benvenuto-Cellini, et qui doit surtout plaire aux contrepointistes. Et comme l'*Hostias et preces*, morceau entièrement opposé au précédent, est remarquable par son accent religieux et solennel! Il serait trop long de citer les nombreuses beautés harmoniques dont le génie de Mozart a su enrichir ce morceau. On pourrait comparer les modulations qui se poussent, se chassent successivement, au cortége d'un triomphateur que l'œil pourrait à peine saisir à cause de l'extrême vitesse de sa marche. Dans cet admirable *Requiem*, c'est toujours dans la vérité de l'expression que Mozart a su trouver ses plus beaux effets; rare accord de la science et du génie! Le *Sanctus*, chœur d'une simplicité grave et sublime et de l'effet le plus majestueux, se termine sur les paroles *Hosanna in excelsis!* par une fugue pleine de force et de vigueur, mais qui est malheureusement trop courte. Mais c'est surtout dans le *Benedictus* que l'on voit combien Mozart savait faire chanter également toutes les voix, soit isolées, soit réunies, et toujours dans le caractère propre à chacune d'elles. Il n'est que trop fréquent de trouver dans les chœurs ou autres morceaux à quatre parties, une ou deux de ces parties, et surtout celles intermédiaires, qui n'offrent qu'un intérêt médiocre aux exécutants, et qui ne leur présentent que des notes destinées à compléter l'harmonie, et dont la succession est dénuée de toute mélodie. Mais cet ouvrage de Mozart est écrit avec tant d'art qu'on n'y rencontre jamais de ces parties dites *mortes* : tout y est également animé, et chacune des voix a constamment un chant suivi, qui, bien loin d'en contrarier l'ensemble, ne fait qu'y ajouter un plus haut degré d'intérêt. Après l'*Agnus Dei*, dans lequel toutes les voix demandent d'une manière si expressive, si noble et si touchante le repos éternel, vient, sur les paroles *cum sanctis tuis*, une fugue supérieurement travaillée qui termine de la manière la plus heureuse cet immortel *Requiem*.

Et voilà que celui qui, secondé par des chanteurs intelligents et dignes de comprendre toutes ces beautés, a redonné le mouvement, la vie — trop de vie, trop de fougue, peut-être, à ce bel œuvre, — voilà que Liszt, enfin, qui a commencé sa précoce existence d'artiste comme le divin Mozart, a *donné* à l'élite du monde musical parisien (donné est le mot propre) une brillante matinée musicale dont il a fait seul les frais. Ce concert singulier, excentrique, a eu lieu dans les salons de M. Érard, lundi passé, 20 avril.

Liszt vient de conquérir en Italie et en Allemagne une incommensurable célébrité. Il n'était naguère que le Pompée, l'Antoine, le Moreau du piano, vis-à-vis de Thalberg, qui en était le César, l'Octave ou le Napoléon. Plus de Pharsale, d'Actium à craindre pour Liszt; il peut traiter d'égal à égal avec son heureux compétiteur : ils peuvent se partager le monde pianistique; mais s'il est franc, il conviendra qu'il doit à son brillant rival la mélodie élégante, carrée, rationnelle et logique qu'il nous a fait entendre pour la première fois dans cette intéressante matinée musicale. Si Molière disait avec la naïveté du génie, quand il s'appropriait quelques bonnes scènes de ses prédécesseurs : je prends mon bien partout où je le trouve, Liszt peut bien convenir qu'il a arraché audacieusement quelques feuilles de la couronne que portait Thalberg pour en en orner la sienne. Il a conquis, acquis, perfectionné au moyen du foudroyant mécanisme qu'il possédait déjà, et, par conséquent, fait sien ce fameux passage du pouce auprès duquel les passages du Granique, du Rhin et même du pont d'Arcole ne sont que des bagatelles; ce passage du pouce enfin, qui empêche de dormir tout ce qu'il y a de pianistes en France, ce qui comprend à peu près un tiers de la population.

Bien que nous ne soyons point partisan, ainsi que nous avons eu déjà l'occasion de le dire, de ces réductions au piano des grands drames symphoniques de Beethoven; que nous regrettions toujours, en écoutant ces réductions, la riche diversité instrumentale du grand orchestre, nous sommes forcé de convenir qu'on ne peut rendre avec plus d'exactitude toute la richesse harmonique, tout le mouvement, toute la passion du grand symphoniste. Le *scherzo*, l'orage et le finale de la symphonie pastorale ont été rendus par l'habile pianiste d'une manière merveilleuse. Ce n'est pas l'égalité des sons, l'indépendance des doigts, la touche refrappée d'une inconcevable rapidité avec le même doigt, les notes les plus éloignées les unes des autres attaquées en traits d'octaves pleines et puissantes de son qu'il faut louer en Liszt, car il possédait déjà ce brillant mécanisme du piano; mais c'est sa transformation en mélodiste dont il faut s'étonner. Ce n'est point à dire cependant que c'est cette mélodie plastique, large et tranquille qui vous berce de confiance et de quiétude; on sent l'homme nerveux, impatient, sec, voulant surtout éblouir, emporter d'assaut le suffrage et non le conquérir par la douceur et la persuasion : ce n'est point la mélodie de l'âme qui déborde en

lui, c'est celle de l'esprit, de l'imagination; et cependant, nous le répétons, il a conquis la pure et belle mélodie sans cesser d'être inspiré, brillant, original. Sa *Fantaisie sur des motifs de la Lucia* le place comme chanteur entre Artôt et Batta, qui ont traité le même sujet. Le pianiste créateur va même comme ses prédécesseurs, jusqu'à imiter la vibration rubinienne; mais en cela comme en beaucoup d'autres choses, le piano est inférieur à la voix, au violon et au violoncelle.

Les deux mélodies de Schubert, *la Sérénade* et l'*Ave Maria* ont été dites après la *Fantaisie* sur *la Lucia*, et sont devenues, sous les doigts de l'habile exécutant, deux diamants curieusement taillés et jetant mille petites lumières étincelantes. Rien de plus inconcevable que le contraste, la pureté des échos de *la Sérénade*, comme rien ne vous berce d'idéalités vaporeuses, de pensées intraduisibles sur le papier comme l'*Ave Maria*. Et puis l'artiste créateur est venu nous dire une délicieuse étude de son recueil. Ici le compositeur marche libre dans le domaine de la pensée, mais sans divagation. Le thème est une mélodie élégante, franche et distinguée. L'auteur la promène d'une manière logique jusqu'à la fin. L'unité de la pensée distingue éminemment cette belle étude, qui placerait celui qui l'a composée et qui l'exécute si bien, au rang des pianistes penseurs, s'il n'y était déjà depuis long-temps.

Le *galop chromatique* par lequel il a terminé cette matinée musicale, toute exceptionnelle dans les annales des concerts, est un badinage scientifique de l'originalité la plus piquante. Doigté mystérieux et qui lui est propre; netteté parfaite; idées comiques, folles; mélodie dans les traits; esprit d'un bout à l'autre, telles sont en résumé les éléments dont se compose cette production singulière, neuve, hardie qui a été jetée là comme sans conséquence, comme un vaudeville final délicieux, et qui a été redemandée et unanimement applaudie.

Ce qui ne doit point flatter médiocrement Liszt au milieu des hourras fanatiques de ses amis et de ses adeptes des deux sexes, c'est d'avoir conquis le suffrage, sans restriction, du directeur du Conservatoire de Bruxelles qui était près de nous, et d'avoir fait dire à l'inépuisable feuilletoniste du *Journal des Débats*, que nous avions aussi pour voisin, avec toute l'impressionnabilité et la conviction musicale dont il est capable, qu'il venait de passer les deux heures les plus heureuses de sa vie.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** L'Opéra donne aujourd'hui la 197e de *Robert-le-Diable* pour les débuts de mademoiselle Julian dans le rôle d'Alice.

*** Le congé de Duprez vient d'être racheté.

*** L'Opéra a repris les répétitions du *Diable amoureux*. Par malheur, mademoiselle Grahn n'en est pas. Cette jeune artiste souffre toujours de son mal de genou.

*** La danseuse italienne dont nous avons dit l'arrivée à Paris, mademoiselle Cérito, quitte cette capitale. Les propositions que l'Opera lui a faites ne lui conviennent pas.

*** Rien n'est encore bien sérieux dans la mesure qui a banni tout le monde des coulisses de l'Opéra. Le corps diplomatique s'étant déjà soustrait à son application, le dandysme espère obtenir le même avantage.

*** Mercredi, madame Damoreau a été saisie, en plein théâtre, par la grippe, cette ennemie déclarée des chanteurs. Heureusement on était à la fin du *Domino noir*.

*** Il est question à l'Opéra-Comique de la reprise de *Joconde*; cependant rien de définitif n'est arrêté à cet égard.

*** M. Gosse vient de commencer à peindre la coupole du théâtre royal de l'Opéra-Comique, place des Italiens. Cette coupole, d'une élégante et riche construction, a 18 mètres 85 centimètres de hauteur, depuis le parterre jusqu'au cintre. Les décors du pourtour de la salle viennent aussi d'être entrepris; ils se composent de magnifiques attributs divers, gravés sur bois et sur cuivre dorés. Enfin, cette salle sera d'un goût tout-à-fait moderne pour Paris; ses décorations et dispositions se font d'après la copie de la salle du théâtre de Venise.

*** Une grande soirée musicale sera donnée après-demain mardi, 28 avril, à huit heures du soir, au bénéfice d'un artiste malheureux, dans les salons de M. Richter, boulevard Poissonnière, 4. On y entendra, pour la partie vocale, madame Fauconnier, MM. Wartel et Grard, de l'Opéra, et MM. Robbe et Lincelle; et pour la partie instrumentale, mademoiselle Pasquier, professeur de piano au Conservatoire, MM. Huerta, A. Ropicquet et Conninx. On trouve des billets chez M. Richter, boulevard Poissonnière, 4.

*** Mardi, 28 avril, aura lieu la soirée musicale de mademoiselle Boutibonne, dans les salons de M. M..., rue du Sentier, 18. On entendra, pour la partie vocale; Mademoiselle Unald, M. Dupont, M. et madame Ruggierro, et un chœur d'hommes (amateurs); pour la partie instrumentale, M. Apolinaire de Kontsky et mademoiselle Boutibonne.

*** Le concert au bénéfice des pauvres qui devait avoir lieu jeudi dernier dans les salons Bernhard, rue Buffault, a été ajourné pour cause d'indisposition.

*** L'administration des concerts Saint-Honoré va clore sa saison d'hiver par une brillante série de concerts. Toutes les soirées de la semaine prochaine, jusqu'au jeudi inclusivement, seront consacrées à la grande musique; de nouvelles dispositions seront faites dans la salle pour approprier davantage ce beau local à sa destination. Tout fait présumer qu'elle sera rouverte dans la première quinzaine de mai. Nous savons de bonne source que des modifications importantes auront lieu dans les programmes.

*** Levasseur vient de terminer à Marseille le cours de ses représentations. Les habiles choristes de M. Trotebas, qui jouissent maintenant d'une réputation européenne, lui ont donné, le jour de son départ, une sérénade qui avait attiré plus de quatre mille curieux sous les fenêtres du chanteur parisien.

*** Le steamer *Great-Western* est parti de Bristol pour New-York le 16 de ce mois, à sept heures du matin avec 113 passagers, au nombre desquels se trouvent les demoiselles Elssler, le comte Letapis et la comtesse Merlin.

*** Il paraît certain que le gouverneur de Palerme, pour mettre fin aux rivalités excitées par les succès respectifs de mademoiselle Francilla Pixis et de sa rivale, a jugé à propos de fermer le théâtre. Les barbares du moyen âge n'auraient pas trouvé d'expédient plus brutal.

Le Directeur, A. SPECHT.

CONCERTS ANNONCÉS.

Au bénéfice d'un artiste malheureux, 28 avril. Salons Richter.

Mademoiselle Boutibonne, 28 avril. Salons de M. M..., rue du Sentier, 18.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER,

97, RUE RICHELIEU.

24

GRANDES ÉTUDES

POUR LE PIANO,

PAR

F. LISZT.

Livres 1 et 2. Prix de chaque : 20 fr.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **GAZETTE MUSICALE** DE PARIS. N° 34.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 3 mai 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, J. OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Traité du chant en chœur, par M. Fétis; par AD. GUÉROULT. — Silves musicales. Première représentation de *la Perruche*, opéra-comique en un acte de M. Clapisson; par HENRI BLANCHARD. — Chronique dramatique; par CH. MERRUAU. — Nouvelles. — Annonces.

TRAITÉ DU CHANT EN CHOEUR,

PAR M. FÉTIS.

LES CHOEURS DES THÉATRES. — AMÉLIORATIONS.

L'exécution instrumentale des masses est arrivée de nos jours à une perfection qu'elle n'avait point encore atteinte. Plusieurs causes réunies ont concouru à cet important résultat. Il faut placer au premier rang l'excellente éducation instrumentale que le Conservatoire distribue généreusement aux jeunes artistes par l'entremise de professeurs tels que Baillot, Norblin, Tulou, Vogt, Dauprat. La difficulté d'exécution toujours croissante des compositions instrumentales modernes, et enfin la direction des orchestres les plus importants confiée à des chefs aussi expérimentés que MM. Habeneck, Valentino, Tilmant, Girard, toutes ces causes réunies ont produit pour résultat final ces merveilles de discipline, d'intelligence, de vigueur et de délicatesse dont l'orchestre du Conservatoire doit être considéré comme la plus haute expression.

Si maintenant de l'exécution instrumentale nous reportons nos regards sur l'exécution vocale, et particulièrement vers celle des masses, comment nous expliquerons-nous le scandaleux contraste qui ressort de cette comparaison? Pourquoi tant d'ignorance et de grossièreté à côté de tant de fini et de délicatesse? Écoutez les chœurs de nos premiers théâtres; écoutez-les hurlant, faussant, estropiant sans pitié le rhythme et la mesure. Et remarquez bien qu'il ne s'agit pas ici de l'art du chant, du sentiment musical, de l'observation des nuances, de l'intelligence la plus élémentaire des conditions physiques du chant; l'exactitude matérielle de la mesure et de l'intonation est à chaque instant violée. Je me souviens encore d'un chœur de *la Gazza ladra*, celui où le tribunal assemblé prononce la sentence de Ninette. Ce chœur, qui est écrit dans le ton de *la*, si je m'en souviens bien, se termine sur la tonique à l'aigu. La situation n'est nullement risible, à coup sûr, et cependant, même lorsque cette pauvre madame Malibran déployait dans ce rôle toute la séduction de son talent, la salle partait invariablement d'un joyeux éclat de rire en entendant le *la* étranglé et convulsif des infortunés ténors du chœur. C'est que d'abord la moitié d'entre eux dégringolait en chemin, avant de grimper jusque là, et quant à ceux qui arrivaient à bon port, ils se trouvaient si mal à l'aise sur ces hauteurs, qu'ils mettaient un empressement comique à lâcher la malencontreuse note, comme si elle leur eût brûlé le gosier; et le public de rire. A l'Opéra même, où les chœurs sont un peu moins mauvais qu'ailleurs, ils ne vont guère en mesure qu'aux premières représentations. Le reste du temps, ils retardent toujours sur l'orchestre, ce qui forme d'un temps sur l'autre une syncope que le compositeur n'a-

vait point indiquée ; c'est une vraie dérision. Du reste, il ne faut pas chercher bien loin la cause de cette disparité choquante entre l'orchestre et les chœurs : les instrumentistes sont des artistes qui ont reçu une éducation complète ; les choristes sont des chantres de paroisse, des chaudronniers et des tailleurs qui savent à peine lire la musique, et qui n'ont jamais imaginé qu'il y eût de par le monde un art qui s'appelât le chant.

Un pareil état de choses ne saurait être plus long-temps toléré. Les masses vocales tiennent aujourd'hui une place trop importante et trop légitime dans les compositions dramatiques, pour qu'on les laisse croupir plus long-temps dans un pareil état d'abjection ; il faut que les directeurs de théâtre y prennent garde. Ils ne laisseraient pas à coup sûr les choristes paraître sur la scène en bonnet de coton et en tablier de cuisine. Eh bien ! l'exécution qu'ils tolèrent et que le public ne tolèrera pas long-temps, est mille fois plus choquante pour des oreilles délicates, qu'un pareil costume ne le serait pour les yeux.

Il y a d'ailleurs dans une bonne organisation des masses vocales un puissant moyen d'action et une source nouvelle de jouissances pour le public. Combien d'ouvrages usés seraient par là rajeunis ! que de perles enfouies dans le fumier des chœurs actuels brilleraient d'un éclat inattendu ! On se souvient de l'apparition que firent les Allemands à Paris, il y a une dizaine d'années. Qui ne se rappelle l'effet foudroyant que produisait le finale de *Don Juan* rendu par eux. finale si terne d'effet sur nos théâtres? Ils n'étaient pas trente en tout, et ils tenaient plus de place dans la salle que les quatre-vingts choristes de l'Opéra. Les chœurs étaient redemandés avec acclamation, et, contrairement à nos usages, l'effet des solos disparaissait complétement devant celui des chœurs. C'est qu'ils savaient leur métier, et que les nôtres l'ignorent. Tout le secret est là.

M. Fétis, qu'on est toujours sûr de rencontrer au premier rang dans la voie des innovations utiles, avait senti cette lacune, il y a déjà plusieurs années, et des réflexions auxquelles il s'était livré sur ce sujet est sorti un *Traité du chant en chœur*, auquel nous empruntons une partie des considérations qui précèdent. Dans cet ouvrage trop peu connu, et qui devrait être le *Vade mecum* de tous les directeurs de chœur, M. Fétis s'attache à faire comprendre, tant par la démonstration théorique que par une série d'exemples judicieusement choisis, de combien de nuances variées serait susceptible l'exécution chorale, aujourd'hui si bornée dans ses ressources. Toutes les gradations de son du fort au doux, tous ces accents différents dont la voix est susceptible, l'articulation des consonnes, la prononciation, et enfin l'étude approfondie du caractère d'un morceau et la chaleur qui colore l'exécution, tous ces éléments si divers sont traités par M. Fétis avec le savoir et la sagacité qu'on lui connaît, et nous croyons avec lui que le premier chef de chœur qui voudra apporter dans la direction des masses vocales autant de sollicitude et d'intelligence des effets que nos habiles chefs d'orchestre en consacrent à la conduite des instrumentistes, ouvrira réellement une route toute nouvelle et enrichira l'exécution musicale d'une foule d'effets complétement inconnus, mais que l'imagination se représente facilement.

S'il nous était permis de hasarder à l'égard d'un homme aussi savant que M. Fétis une seule observation critique, nous dirions peut-être que le tort de son ouvrage est de supposer dans les choristes ordinaires une intelligence et une culture vocale qu'ils n'ont jamais, du moins chez nous. Comment obtenir ces nuances si fines et si délicates des masses où chaque individu, pris à part, est étranger aux notions les plus élémentaires au chant? Comment produire ces effets de *pianissimo* avec des choristes qui ne savent pas filer un son, et dont la voix baisse immédiatement dès qu'ils cessent de crier ? Ce que je dis là n'enlève rien à la justesse des préceptes et des observations de M. Fétis. Peut-être seulement faut-il regretter que le savant auteur n'ait pas fait précéder son travail de quelques principes sommaires sur la respiration et sur les différentes émissions de la voix, notions qui, pour être tout-à-fait élémentaires, n'en sont pas moins généralement ignorées, non seulement des choristes, mais d'une multitude de chanteurs et de professeurs soi-disant fort habiles, qui emploient dans chaque gamme deux ou trois émissions différentes, tellement que les deux extrémités de leur voix paraissent appartenir à deux instruments distincts de forme et de matière, et représentent assez exactement à l'oreille une gamme qui, commencée sur le basson, finirait sur le flageolet. Quels bons effets d'ensemble peut-on obtenir avec ces ténors criards dont la voix blanche et clairette tranche sur les basses, comme un cornet à piston sur des violoncelles ?

Il ne faut pas, du reste, s'étonner par trop de l'état d'imperfection et de grossièreté où la pratique du chant choral, et même individuel, est resté à cet égard, lorsque l'acoustique de la voix et les lois de sa formation ont si peu occupé les physiologistes, et que tant d'idées fausses sont accréditées sur ce sujet. Prenez, par exemple, le Dictionnaire des sciences médicales et lisez l'article *Voix*, signé d'ailleurs du nom illustre de Cuvier ; vous y verrez que l'acuité ou la gravité des sons tient à l'élévation ou à l'abaissement de la glotte, qui est mobile, comme on sait : or, cette théorie qui est répétée dans le petit nombre de méthodes où l'on s'occupe de ces choses, a été renversée de fond en comble par les intéressantes recherches de M. Delsarte sur le mécanisme des organes de la voix, et tous ses élèves, ainsi que lui, sont en mesure d'en démontrer la fausseté *de visu*. Et puisque nous avons prononcé le nom de M. Delsarte, nous voudrions voir ce savant professeur publier le résultat de ses travaux. Il pourrait, plus que personne, contribuer à cette éducation des voix et à cette bonne exécution chorale à laquelle M. Fétis travaille de son côté, qui est dans l'état actuel de l'art, une question d'urgence, et dans l'intérêt de laquelle devraient se coaliser tous les hommes voués au progrès de l'art.

Cette partie si importante de l'exécution lyrique devrait être de la part des directeurs de théâtre l'objet d'un soin tout particulier, car il n'y a pas de doute que le premier théâtre où l'exécution des chœurs sortira de l'état misérable où elle est aujourd'hui, sera l'objet de la part du public d'une faveur marquée. Les chœurs aujourd'hui, dans un opéra, ne font guère que l'office de repoussoirs destinés à faire valoir les solos ; et pourtant que de beautés ensevelies dans les ensembles qui apparaîtraient vraiment pour la première fois, si elles étaient convenablement rendues ! Croit-on sérieusement connaître *Don Juan*, *Moïse*, *Guillaume Tell*, *la Vestale*, et les opéras de Gluck, sans parler des compositions tout-à-fait modernes, après les avoir entendu brailler par nos choristes? Encore une fois, non, on n'en a pas la moindre idée. Un abus d'ailleurs ne vient jamais seul. Les compositeurs modernes, bien avertis qu'il n'y a rien à attendre des chœurs, n'ont rien trouvé de mieux, pour suppléer à leur insuffisance, que de les étouffer sous la sonorité exagérée de l'orchestre : c'est déjà un grand tort ; mais les choses n'en restent pas là, l'exagération devient dans l'orchestre une habitude qui dépouille l'accompagnement de tout charme et de toute délicatesse, et qui, de plus, finit par fatiguer singulièrement les chanteurs. En réformant les chœurs, on accomplirait donc du même coup trois réformes pour une.

Il est d'ailleurs plus que douteux que cette réforme soit possible tant que la direction des chœurs ne sera pas confiée

à des chefs profondément versés dans l'art du chant. S'il ne s'agissait que de battre la mesure et de remarquer les rentrées, le premier musicien venu suffirait; mais dès qu'on veut faire *chanter* le chœur, dès qu'on exige de lui des nuances qui supposent des études plus approfondies, il faut de toute nécessité avoir recours à un homme habitué à manier les voix, qui en connaisse bien les ressources, les effets et les limites, et qui puisse faire comprendre par des exemples la nature des effets qu'il exige. Le premier directeur de chœurs qui saura comprendre toute l'importance de ses fonctions fera certainement une révolution dans l'exécution théâtrale. C'est M. Fétis qui le dit, et nous ne pouvons mieux faire que de répéter ses paroles. A l'œuvre donc, les hommes d'intelligence et de bonne volonté!

Un des plus grands obstacles qui s'opposent à la réforme des chœurs, c'est à coup sûr la difficulté de renouveler le personnel, et de trouver dans les limites des ressources de chaque théâtre des choristes assez musiciens et assez intelligents pour remplir l'objet qu'on se propose, et assez modestes pour se contenter de la faible rétribution qu'on peut leur offrir. Cette difficulté est grande, et même aujourd'hui presque invincible; toutefois elle semble devoir disparaître d'ici à un petit nombre d'années. L'enseignement populaire de la musique qui se fait à Paris sous les auspices du conseil municipal, s'adresse aujourd'hui à près de huit mille enfants et à plus de dix-huit cents adultes appartenant à la classe ouvrière. Cet enseignement porte de très bons fruits, et les notions musicales qu'il répand au sein des classes inférieures préparent à nos théâtres des recrues de choristes exercés et nombreux. L'habitude qu'ont ces hommes de chanter par masses de cinq à sept cents leur donne de l'aplomb et de l'ensemble, et sans avoir jamais reçu jusqu'à ce jour aucune notion de chant proprement dit, ils offrent des résultats infiniment supérieurs à l'exécution des chœurs de nos théâtres. En ajoutant à l'éducation qu'ils reçoivent aujourd'hui quelques notions très élémentaires sur la respiration, l'émission de la voix et sur la prononciation, nous sommes convaincu qu'on obtiendrait des résultats qui dépasseraient de bien loin l'amélioration des chœurs de théâtre; qu'on arriverait à propager dans la masse de la population un bon sentiment du chant, et qu'à la place de ces affreux hurlements qui servent seuls d'interprètes à la joie des trois quarts et demi de notre population ouvrière, nous verrions cette classe tout entière s'initier au goût et à l'intelligence de l'exécution vocale des masses, et rivaliser sous ce rapport avec nos voisins d'outre-Rhin. Nous avons déjà fait quelques tentatives dans ce but, nous avons rapproché les hommes dont le concours peut le mieux produire les heureux fruits que nous avons signalés ici; nous y reviendrons plus en détail dès qu'il y aura quelque chose d'organisé sous ce rapport. En attendant, nous recommandons encore le traité de M. Fétis aux chefs de chœurs, et nous engageons les directeurs de théâtres à s'occuper de cette partie si importante et si négligée de l'art, s'ils ne veulent voir d'ici à peu de temps des chœurs d'ouvriers chanter à la guinguette de manière à faire honte aux choristes de l'Opéra.

Ad. Guéroult.

SILVES MUSICALES.

Les monomanies artistiques. — La Perruche *à l'Opéra-Comique.* — *Le morceau d'ensemble.* — *Concerts de MM. Eberwein et Levassor.*

Je ne sais quel est l'écrivain qui a recherché, minutieusement décrit les habitudes de la plupart des hommes célèbres pendant leur travail intellectuel. C'est chose piquante et curieuse que toutes les singularités, les bizarreries même qui président à l'enfantement de la pensée chez les auteurs, les compositeurs et les artistes en général. Il existe à cet égard autant de manies diverses, autant de variétés qu'il y en a entre les figures et les caractères. Que de caprices étranges, baroques, depuis celui de Buffon qui ne pouvait écrire que dans un cabinet fastueusement éclairé de bougies en plein midi, et paré d'un riche habit brodé, avec des manchettes en dentelles, jusqu'à celui du plus spirituel de nos feuilletonistes qui ne peut travailler que le chef couvert d'un bonnet de coton!

J'ai lu quelque part que le père Bourdaloue ou Massillon ne parvenait à l'inspiration qu'en jouant du violon. Grétry ne trouvait pas d'autre moyen de la ranimer quand elle s'éteignait, nous dit-il dans ses *Essais sur la musique*, que d'aller la chercher dans sa cuisine. La vue des manipulations culinaires, en excitant ses goûts gastronomiques, lui faisait retrouver des idées mélodiques. Schiller s'enfermait dans une espèce de souterrain, et buvait d'excellent vin pour produire. Gluck et Charles Nodier ont employé le même moyen, au souterrain près. Il faut des chats et plusieurs secrétaires à M. de Chateaubriand pour qu'il puisse manifester ses nobles pensées; comme des chiens et des corbeaux, qu'il appelait ses conjurés, excitaient la verve du sombre et terrible Crébillon. Le silence, le mystère, et la certitude qu'il ne peut être entendu de personne sont nécessaires à Meyerbeer pour composer; tandis que Rossini écrirait *coram populo*, ou entouré d'un groupe de turbulents et bruyants amis. Pour exciter et faire sortir la pensée de son cerveau, Machiavel éprouvait un violent besoin d'échanger des coups de poing avec un homme de la plèbe, désir qu'il satisfaisait souvent. Le philosophe Clarke, critique anglais, se préparait au travail en sautant par-dessus des chaises et des tables. Sheridan avait le même goût que Buffon pour écrire le jour à la clarté d'une multitude de bougies; comme M. Victor Hugo a pour compagne de travail la colique, ce qui le fait ressembler, en cela seulement, à M. de Voltaire qui a gardé pendant quarante ans de sa vie cette ennuyeuse habitude, à laquelle il joignait celle de prendre beaucoup de café.

Il fallait l'action de la promenade, un crayon et des feuilles volantes à J.-J. Rousseau, pour que les idées se développassent en lui, nous dit-il dans ses *Confessions*. Beethoven émettait ses idées partout et avec tout. Artôt possède un cahier de ses pensées musicales : c'est un recueil de croquis informes écrits au crayon, à l'encre de toutes couleurs, tout cela surchargé de notes en latin, en italien, etc. On reconnaît avec autant d'étonnement que de plaisir, dans ces esquisses où règne un fougueux désordre, des pensées qui depuis ont été régularisées et sont devenues immortelles.

Lord Byron avait pris l'habitude, pour s'inspirer, s'exalter l'imagination et se disposer au travail, de se griser de thé, de gin, et d'aller s'exciter l'esprit par le contact de la rouerie dramatique dans les coulisses du théâtre de Drury-Lane.

Haydn ne se mettait au piano que le doigt orné d'un fort beau brillant qu'il considérait comme un talisman inspirateur.

Je pourrais bien encore faire connaître une foule de monomanies qui caractérisent nos célébrités actuelles, mais je remets à un autre jour d'en parler; et ces grands hommes du jour, ou d'un jour, doivent m'en savoir gré, car ce ne serait que pour en faire justice. Nos jeunes célébrités artistiques ont généralement peu de naturel : elles posent, calculent les actions. Le besoin d'édifier leur réputation leur ôte toute individualité et n'en fait que des parodistes

d'hommes de génie. Une manie, un caprice, qui ont quelque chose de piquant, quand ils prennent leur source dans une véritable originalité, deviennent déplaisants lorsqu'ils ne sont que le résultat d'un calcul. Le travers de rabaisser nos gloires contemporaines ou passées pour fonder ou rehausser la sienne, est aussi très fréquent : c'est la maladie de notre temps. Je connais un écrivain qui professe le plus grand mépris pour Napoléon, qu'il traite de paltoquet, de polisson, et qui, par une anomalie, une contradiction dont je ne chercherai pas à me rendre compte, trempe l'instrument de ses pénibles élucubrations dans un encrier en faïence représentant le célèbre petit chapeau du grand homme, posé sur un faisceau d'armes et des branches de laurier. Et, à propos d encrier et de caprices, j'ai l'honneur de faire part à la postérité que, pour mon compte, j'ai le goût le plus prononcé, le plus décidé, le plus fanatique pour les écritoires de toutes sortes, de toutes dimensions, de toutes couleurs, de toutes substances, fussent-elles même du métal le plus précieux. C'est ma monomanie, mon caprice d'homme de génie, ou plutôt c'est un goût rationnel, logique. Il répugne à ma conscience littéraire et musicale de puiser dans le même encrier l'éloge et le blâme ; l'enthousiasme pour les grandes et belles choses, et l'ironie sarcastique contre les choses ridicules, prétentieuses ou grotesques ; l'épigramme et le madrigal. J'ai pour cette dernière forme un charmant encrier de Chaulin en cristal vert-myrthe, lamé d'or, qui m'a été donné par une femme de la figure et du talent le plus gracieux qui se puisse voir et entendre, du moins à mon avis. J'ai, pour la critique impitoyable, une écritoire en bronze qui vient, dit-on, de Gilbert, et qui lui avait été donné par Fréron ; j'ai un encrier en liége pour m'inspirer l'analyse des matières légères ; un encrier en porcelaine de la Chine dont je me servirai pour parler des concerts de Pékin, quand les Anglais s'en seront emparés et qu'ils y auront fondé le goût de la musique et du beefteak ; j'ai un encrier en faïence, représentant un perroquet, qui me sert quand je veux parler des gens qu'il représente ; enfin, une infinité d'autres écritoires qui, par la matière ou la forme qui les distingue, m'inspirent ce que je dois dire et le ton que je dois prendre. Autrefois les poëtes invoquaient Apollon ou les muses, moi j'invoque mes encriers.

— Par exemple, n'est-il pas tout naturel que je trempe ma plume dans mon encrier-perroquet, — ceci soit dit sans allusion épigrammatique, — pour parler de la *Perruche* qui fait entendre son gentil bavardage à l'Opéra-Comique ? Les personnes s'occupant de choses dramatiques savent qu'il a été joué, mardi passé, au théâtre de la Bourse, un petit acte intitulé *la Perruche*, paroles de MM. Dupin et Domanoir, musique de M. Clapisson. Pour me servir d'une formule en lieux communs de la critique bienveillante, je dirai que ce petit ouvrage variera agréablement le répertoire, car il est fort bien joué, surtout par Chollet, qui y remplit le rôle principal avec beaucoup d'entrain et de chaleur. — Il s'agit ici de la veuve d'un fermier-général courtisée par un marquis qu'elle aime peu, mais qu'elle épousera parce que, une fois marquise, il la présentera à la cour qu'elle aime beaucoup, mais moins encore cependant qu'une jolie perruche qu'elle adore. La perruche infidèle s'envole. Désespoir de notre veuve ; congé donné au marquis, à moins qu'il ne rapporte l'oiseau chéri ; enfin promesse d'une récompense honnête à celui qui ramènera la fugitive. Le porteur d'eau de la maison l'a trouvée ; il offre de la rendre, non pour la récompense honnête, mais pour un baiser : c'est une politique de transaction ; c'est un baiser de Judas ; il pense avec raison que cette faveur fera cesser le mépris que la veuve du fermier-général a pour lui, et qu'elle ne s'opposera plus à son mariage avec sa soubrette. Le calcul du manant est juste. La grande dame se laisse embrasser, rentre en possession de sa perruche, épouse le marquis cupide et niais, et consent au mariage de la femme de chambre avec le porteur d'eau. M. Clapisson a écrit sur ce joli libretto une musique agréable, brillante, bien instrumentée. L'ouverture se distingue par des détails ingénieux et une sorte de verve ; le duo du baiser, entre Chollet et Mlle Prévost, est largement développé ; le compositeur a bien compris que c'était la situation capitale de l'ouvrage ; la seconde partie du duo entre le marquis et le porteur d'eau est également d'un bon caractère, quoique la première partie affecte le genre de musique Pompadour et que la seconde soit dans la couleur moderne, ce qui nuit à l'unité de la pensée sans laquelle il n'est pas de bons ouvrages, en musique comme en littérature. Quoi qu'il en soit, la péroraison de ce duo se distingue par une mélodie gracieuse et bien dialoguée en triolets. Chollet chante des couplets au commencement de la pièce qui ne sont pas sans originalité. Et maintenant, quoi qu'il en soit de ce succès, il faut dire à M. Clapisson que, comme tous les jeunes compositeurs de l'école actuelle, il n'est pas en progrès. Nos jeunes compositeurs semblent avoir pris pour devise : faire vite, arriver et se couler. Ils commencent presque tous d'une manière brillante et vont *decrescendo*. Qu'il me soit permis de leur citer une demi-douzaine de noms en littérature et en musique qui ont procédé en manière inverse, c'est-à-dire qui ont tâté le terrain, qui ont préludé long-temps par des ouvrages médiocres, et qui ont fini par s'asseoir dans d'assez belles réputations. Ces individus sont : MM. Corneille, Molière, Racine, Gluck, Piccini et Cherubini.

— Quoique ce genre de musique entre peu dans les sympathies et les habitudes des lecteurs de la *Gazette musicale*, il n'est pas qu'ils n'aient entendu parler du morceau d'ensemble exécuté à Mazagran par cent vingt-trois de nos compatriotes. La chose a été conduite avec beaucoup de verve par M. Lelièvre qui dirigeait les exécutants, qui se sont surtout distingués par l'ensemble et la précision des mouvements. M. Borel, excellent graveur et qui pourrait prendre le titre d'historien numismate, a transmis à la postérité, sur une fort belle médaille en bronze, les noms des exécutants de ce morceau d'ensemble qui a rivalisé les effets magiques de la *Marseillaise*. Et moi je trempe ma plume dans mon écritoire en bronze pour vous signaler cette médaille comme une belle chose d'art et de patriotisme.

— M. Eberwein est un pianiste-compositeur fort distingué. Il sort d'une de ces familles dans lesquelles le génie de l'art est inné et semble héréditaire, comme dans la famille des Couperin, ou celle des Vernet en peinture. M. Eberwein a donné dernièrement un concert dans les salons de l'hôtel de Gèvres, rue Monsigny, dans lequel il a dit le premier *allegro* du concert en *la* mineur de Hummel avec une rare perfection d'exécution. Le bénéficiaire a joué ensuite une *fantaisie* de sa composition qui commence par une belle et large introduction, suivie d'un thème original, avec variation et *coda*. Malgré cette forme ordinaire et si usée, M. Eberwein a su tirer parti de l'idée principale qu'il a montrée sous toutes les faces en homme nourri de l'étude du contre-point ; et il a provoqué, autant par la pensée que par son exécution, de justes et unanimes applaudissements. Après les *Souvenirs de Guido et Ginevra*, fort bien chantés sur le violoncelle par M. Lee ; après un air des *Montecchi ed i Capuleti* de Bellini, non moins bien chanté par madame Widemann, M. Eberwein a exécuté quatre études de sa composition dans lesquelles on en a remarqué une en mouvement de marche d'un caractère élevé, grandiose et plein d'originalité. Nous reviendrons sur ces études d'un style pur et sévère qui doit leur assurer une succès durable.

— Une grande soirée musicale, sérieuse et comique, a été

donnée par Levassor dans la salle de la rue de la Victoire, chez M. Herz. Il est de ces amateurs sévères qui déplorent l'envahissement de la chansonnette dans les concerts, et qui disent que la désolation est dans le temple ; que faire servir une œuvre de Beethoven comme lever du rideau, c'est une profanation. Il y a bien quelque chose de vrai là dedans ; mais cependant il ne faut pas être trop exclusif. Quand la chansonnette ne servirait qu'à faire entendre de bonne musique au public assez peu musical de Paris; quand elle populariserait, même en les traînant à sa suite, les beaux ouvrages de nos grands maîtres, la chansonnette aurait par là même son but d'utilité artistique.

Ce qui avait surtout attiré le public nombreux qui encombrait la belle salle de M. Henri Herz, c'était, avec l'espoir d'entendre le bénéficiaire, le désir de connaître la symphonie burlesque par six chats et six chiens. Ce morceau original est de M. Neukom et n'a pas été mal dit par les élèves de M. Pastou, quoiqu'il soit d'une exécution difficile. La *coda* exécutée avec des mirlitons a paru longue. M. Josset, qui n'a de musical que sa voix, qui se diapasonne avec une merveilleuse facilité au ton de Ligier, de Samson, de Lockroi, de Numa, de Frédéric-Lemaître, de Serres, etc., a imité tous ces acteurs avec une vérité, une similitude d'organe vraiment extraordinaire. Après cela, Levassor a dit plusieurs de ses chansonnettes avec ce *vis comica*, ce ton de comédien propre et en gants blancs qui en font l'homme à la mode, l'homme essentiel dans les salons, au théâtre et dans les concerts.

La partie de musique sérieuse, c'est-à-dire réelle et gracieuse, a été défrayée par MM. Alard, Huerta, Mengal, Veroust, Closet, Bavisel, mesdemoiselles d'Hennin, Mengal et Louise Guénée. Ma plume se porte involontairement vers mon joli encrier vert-myrthe lamé d'or dont j'ai déjà parlé, en pensant à ces dames. La dernière surtout a dit une fantaisie de Dœhler d'une grâce charmante, d'un style d'exécution le plus élégant, le plus pur et le plus net. La force mécanique s'unit à la molle poésie dans le jeu de mademoiselle Guénée. Il règne en son chant un mélange de mélancolie et de naïveté qui vous berce d'une douce rêverie. Sa manière est un éclectisme des manières de Liszt le foudroyant, de Thalberg le noblement plastique, de Chopin le vaporeux et de Dœhler le scintillant. On ne sait pas bien, seulement, dans ces anticipations, dans ces retards sur la valeur des notes, usités par les pianistes dans la mélodie pour peindre l'expression, si ces altérations de la mesure sont inspirées à mademoiselle Guénée par une vraie et profonde sensibilité débordant d'une âme richement musicale, ou si ce n'est qu'une expression apprise et convenue... Allons ! voilà que, par inadvertance, ma plume s'est portée un moment, et sans que je m'en aperçusse, vers un de mes encriers où je puise ordinairement la critique. Si mademoiselle Guénée avait moins d'avenir par son talent, j'effacerais ce que je viens d'écrire ; mais je laisse subsister ma remarque, persuadé que mademoiselle Guénée me prouvera, au premier concert où j'aurai le plaisir de l'entendre, qu'elle a reçu du ciel ce don noble et fatal, la sensibilité ; ce stryge qui brise et charme, assombrit ou colore d'un prisme éclatant l'existence de tout grand artiste.

Et maintenant, trempant ma plume dans l'écritoire du siècle, dans un encrier d'argent enfin, je terminerai en disant que le concert de Levassor a produit plus de trois mille francs.

Henri Blanchard.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

On savait depuis long-temps qu'un drame de George Sand était à l'étude au Théâtre-Français. Un pareil événement littéraire ne pouvait manquer de passionner vivement le public. Les uns étaient assez disposés à protester à l'avance contre le succès possible de cette œuvre nouvelle, au nom même du succès obtenu par les romans de l'auteur. C'est ainsi que souvent on conclut des plus éclatantes preuves de votre force à votre impuissance ; que pour avoir raison de votre talent, on vous combat avec ce talent même, et qu'on vous abaisse en vous opposant votre propre supériorité; les autres, ceux qui pensent que pour bien faire une chose, il n'est pas absolument nécessaire de faire mal tout le reste ; qu'une incapacité bien constatée par les entreprises tentées précédemment n'est pas la garantie d'une infaillible capacité pour les entreprises futures, ceux-là ne pouvaient s'empêcher de croire qu'on n'est pas fatalement condamné à être médiocre sur la scène parce qu'on a été sublime dans des livres, et qu'un mauvais drame n'est pas toujours l'inévitable conséquence de magnifiques romans. Ils allaient même jusqu'à trouver d'admirables éléments dramatiques dans tous ces écrits, dont le souvenir est impérissable. Ils évoquaient dans leur pensée ces charmantes et terribles figures d'Indiana, de Valentine, de Fernand, de Mauprat, de Leone Leoni, etc., sur le front desquelles l'auteur a mis l'immortelle empreinte de son pouvoir créateur ; ils se disaient qu'il y avait là certainement du style, de la passion, de la vérité, des larmes, de la joie pour défrayer vingt pièces. Suivant les premiers, qu'avait de trop George Sand pour réussir au théâtre ? Son génie. Suivant les seconds, quel complément pouvait-il manquer à ses facultés pour leur donner la même puissance à la scène que dans ses ouvrages? ce qu'on est convenu d'appeler le *métier*, et dont on est bien forcé cependant de tenir compte, puisque cela supplée si merveilleusement, sur bon nombre de nos théâtres, au talent, à l'observation et à l'expression des sentiments humains. Le *métier*, c'est-à-dire, cette espèce de pierre philosophale qui a un pouvoir mystérieux et cabalistique, et change le plomb en or, ou du moins en clinquant, ce qui suffit pour éblouir la foule et lui déguiser sous une richesse apparente une réelle pauvreté.

Il nous importe peu de constater l'accueil fait à l'œuvre de George Sand. D'un auteur vulgaire, qu'une pièce réussisse ou tombe, cela n'a pas d'autre conséquence et tout est dit ; mais ici il y a une question qui domine la question de succès ou de chute. A la représentation de mercredi dernier, il s'agissait moins de juger le drame en lui-même que l'emploi des facultés de l'auteur à un ordre nouveau de compositions. La question qui s'est agitée devant deux mille spectateurs, et qui, selon nous, ne pouvait être résolue d'une façon irrévocable par la réussite ou un résultat contraire, était de savoir si George Sand a véritablement le génie dramatique. Nous étions pour l'affirmative avant de connaître *Cosima*, et nous avons trouvé dans cet ouvrage, qui a soulevé tant d'hostilité, la confirmation, sinon complète du moins suffisante de notre opinion.

George Sand a improvisé *Cosima* comme il a improvisé ses romans. On sait quelles sont l'abondance et la spontanéité de son inspiration. Confiant dans son inépuisable fécondité, dans les œuvres futures dont il sent le germe en lui, il laisse tomber, sans trop s'en soucier, ces belles pages dont on fait des livres si éloquents, comme un arbre qui prodigue ses fleurs et ses fruits, et sait bien que la sève et le soleil ne lui manqueront jamais. Sans orgueil du succès passé, sans désir du succès à venir, il s'abandonne avec audace et sincérité à sa propre nature ; il écrit uniquement parce qu'il lui faut agir par la pensée, et la gloire, résultat

plutôt importun que souhaité, ne manque à aucune de ses tentatives. Avec l'intuition du génie il a deviné le roman, et est arrivé de prime abord, sans préparation, sans antécédents, au chef-d'œuvre. Si les facultés dramatiques qui éclatent avec tant de force dans ses livres, se sont révélées sous une forme moins saisissante au théâtre, la faute n'en est pas à ces facultés, mais aux entraves qu'on leur a imposées.

Le prologue a un charme poétique qui n'a été ni suffisamment rendu par les acteurs, ni suffisamment senti par le public. Le soir arrive : des lueurs crépusculaires se projetant à travers les vitraux de la cathédrale de Florence, luttent encore contre les ténèbres qui s'amassent sous les arceaux. Une jeune femme, Cosima, mariée à Alvise Petruccio, notable bourgeois de la ville, se glisse à travers les piliers, venant demander du calme à la paix sacrée des autels. Elle voudrait pouvoir se tromper elle-même, donner le change à son propre cœur; elle cherche dans les agitations d'une inutile ferveur un repos aux imaginations terribles d'un amour qui la domine, et contre lequel elle se débat avec désespoir. Elle raconte au chanoine de Santa-Croce, son oncle, que depuis quelque temps un jeune seigneur vénitien, nommé Ordonio, la poursuit de ses hommages avec une ostentation insolente. Dans cette espèce de confession, le trouble de son âme, que se disputent sa tendresse pour son mari et son irrésistible entraînement vers Ordonio, se révèle par des mots naïfs et profonds : la passion, contenue encore par le devoir, s'irrite par moments et éclate pour être ensuite refoulée dans les plus secrets replis du cœur; c'est une lutte acharnée entre deux sentiments contraires, lutte pleine d'angoisses. Ordonio, qui a entendu la confidence de Cosima au vieux religieux et surpris ainsi un aveu qu'il n'aurait jamais obtenu, cherche à profiter de la circonstance. Il se fait une arme contre la jeune femme des paroles où se trahissant une tendresse vainement combattue. Mais, effrayée de voir ainsi ses pensées dévoilées, honteuse d'apparaître à cet œil inquisitorial dans la nudité de son amour, et pressentant vaguement l'indigne exploitation que l'égoïsme d'Ordonio voudrait faire du secret livré par elle sans le vouloir, Cosima s'arrache à toutes les instances et s'enfuit. Nous avons omis à dessein les événements accessoires qui se rattachent à l'action principale dans ce prologue; nous avons voulu seulement montrer comment se posent dès le commencement les caractères et les passions de ses personnages; là d'ailleurs est le sujet de la pièce. Nous ne ferons pas l'analyse détaillée des cinq actes suivants; nous ne parlerons pas des faits dans lesquels l'auteur a traduit les pensées et les sentiments de ses héros; à quoi bon dénaturer une action qui, au théâtre, a le mouvement et la vie, et qu'on ne peut reproduire qu'imparfaitement? Il vaut mieux se borner à en donner le sens général. Cosima poursuit son douloureux combat contre elle-même, tandis que l'amour agressif d'Ordonio tend autour d'elle mille piéges. George Sand a peint avec les plus délicates nuances cette rare abnégation de la passion qui triomphe d'elle-même en s'immolant. Enfin Ordonio, par un habile artifice de l'auteur, est amené à trahir son féroce égoïsme par les efforts mêmes qu'il fait pour le satisfaire, et insensiblement des doutes viennent ébranler le cœur de la jeune femme. Sa jalousie ayant été excitée, elle se rend chez Ordonio pour vérifier ses soupçons. Son mari, qui a pénétré les projets du Vénitien, arrive, et elle se cache dans un autre appartement de manière à entendre tout ce qui va se passer. Alvile ne vient pas adresser des plaintes ou une provocation vulgaire à Ordonio; il vient protéger sa femme contre l'audacieux espoir, contre les insultantes suppositions de cet homme qui ose se croire aimé. Loin de lui reprocher l'imprudente faute de Cosima, il l'accable au contraire de l'innocence de cette triste victime qui a su déjouer les plus habiles calculs. Cette scène est magnifique; il y a là tout ce qui remue profondément, simplicité, mouvement, vérité victorieuse; aussi a-t-elle été vivement applaudie, et a-t-elle forcé quelques malveillances systématiques au silence. Enfin Cosima détrompée dans son amour, atteinte dans le cœur de son mari dont elle croit avoir perdu la tendresse, frappée dans tous ses sentiments, toutes ses espérances, se donne la mort. Nous le répétons, nous n'avons fait ici ni un calque ni une analyse de la pièce; c'est à peine si nous avons montré les principales lignes du tableau.

Quelques longueurs et l'emploi trop répété peut-être de certains moyens, ont fourni un prétexte à des manifestations qui, lors même qu'elles auraient été fondées, n'auraient pas moins universellement blessé le sentiment de respectueuse admiration imposé à tous par le nom de l'illustre écrivain. On savait qui se cachait sous ce grand pseudonyme qu'on n'a pu proclamer sans éveiller dans tous les esprits le souvenir de vingt chefs-d'œuvre. Si une de nos gloires les plus éclatantes se trompait jamais, la plus cruelle comme la plus noble leçon serait un douloureux silence. Quoi qu'il en soit, le génie aura toujours raison contre le métier, et la vérité des passions contre les beautés conventionnelles.

— Connaissez-vous une pire position au monde que celle d'un homme qui s'impose la pénible tâche d'un égoïsme constamment occupé à se satisfaire, qui se condamne à un culte de tous les instants envers sa personne? Supposez cet homme placé dans toutes les conditions de richesses et de santé, supposez-lui le bonheur si facile qu'il serait impardonnable de ne pas être heureux, eh bien! vous le verrez ingénieux à se créer mille tourments, mille embarras, précisément par ses soins à éviter les petites contrariétés qui par moments viennent obscurcir les plus sereines existences. Il fera les calculs de probabilité les plus compliqués pour prévoir les conséquences possibles de deux résolutions contraires et sans importance; il ne se décidera pour les actes les plus insignifiants de chaque jour qu'après avoir exactement comparé la somme de plaisir qu'ils pourront lui apporter. Par exemple, il hésitera long-temps, sans oser choisir, entre un concert et un spectacle, et pèsera aussi les chances bonnes ou mauvaises de son indécision; ne pouvant comprendre que trop d'égoïsme nuit à l'égoïsme même, il se créera la plus fatigante des félicités. Pour ne pas vouloir se laisser vivre, il se fera de tout un sujet d'étude et de travail; ses opulents loisirs seront plus laborieux que les plus rudes occupations. Ce n'est pas tout, il cherchera à se persuader que son système est le meilleur, et fera ainsi de la diplomatie vis-à-vis de lui-même sans y pouvoir réussir. Enfin, de guerre lasse, il finira par déclarer qu'on est bien malheureux d'être heureux, et que le bonheur est le pire des fléaux.

Tel est M. Grimaud, principal personnage du vaudeville donné par MM. Amédée de Beauplan et Vanderburch au théâtre des Variétés sous le titre de *la Dame du second*. M. Grimaud qui a élevé l'égoïsme à la hauteur d'une science, ne s'occupe que de lui, ne voit que lui au monde; s'il daigne s'apercevoir qu'il y a d'autres êtres ici-bas, c'est uniquement sous le rapport des plaisirs ou des désagréments qu'ils peuvent lui causer. Il ne faut donc pas s'étonner que, las des orages de sa vie conjugale, il ait voulu retrouver la paisible sérénité de sa vie de garçon. Il a confiné sa femme au fond de l'Alsace, l'abandonnant ainsi au pire des veuvages, celui qui n'a pas pour consolation la perspective d'un mariage au bout du temps et des regrets usités en pareil cas, le veuvage d'un époux vivant. Etabli confortablement à Paris, il y vit seul à seul avec ses rhumatismes

qu'il soigne, et ses catarrhes dont il a confié la guérison à un jeune médecin nommé Gerville. Il passe ainsi quelques années dans un invraisemblable oubli de sa femme et de sa fille, et sans que celles-ci aient cherché ou réussi à le revoir. Mais puisque les auteurs l'affirment, il faut bien les croire sur parole. Cependant M. Grimaud devient sombre et mélancolique. Aurait-il des remords de sa conduite envers sa femme et sa fille! Voudrait-il se réunir à elles? Nullement. Ce qui cause son désespoir, c'est le piano de la dame du second, sur lequel les gammes les plus impitoyables ne cessent de retentir du matin au soir. La fille de cette dame semble avoir conspiré la mort de M. Grimaud par son obstination à irriter le système nerveux de l'honnête rentier au moyen de contredanses ou d'airs variés. Pour se débarrasser de ce trop mélodieux voisinage, il imagine d'offrir à la jeune personne une place de demoiselle de compagnie auprès d'une vieille baronne. Pendant qu'il négocie cette importante affaire survient la dame du second elle-même qui n'est pas moins que sa femme. A cette vue, il ne se sent nullement le besoin d'épancher sa tendresse conjugale ou paternelle, et ne songe qu'à s'enfuir devant madame Grimaud et sa fille, comme s'il était poursuivi par tous les soucis de la vie domestique. Cependant Gerville qui gouverne la santé du vieil égoïste, gouverne aussi son esprit; il lui demande la main de mademoiselle Grimaud, et lui offre en échange ses soins et les ressources de son art. A force de lui promettre une vie saine et vigoureuse, sinon une vie éternelle, il obtient de lui qu'il restera près de sa famille et d'un gendre dont la science est à son service. Vernet et Flore ont été d'utiles collaborateurs à MM. de Beauplan et Vanderburch; leur jeu a sauvé la pièce.

— Le Cirque-Olympique a toujours une cartouche à brûler en l'honneur des armées françaises. Bien qu'il affectionne spécialement le grognard de Napoléon, il est loin cependant de ne pas avoir de sympathie pour les jeunes successeurs des héros de l'empire. Il tire aux Bédouins des coups de fusil aussi triomphants que ceux dont il aime à gratifier les Russes et les Autrichiens; il n'a pas d'injuste préférence. Qu'une victoire soit remportée par nos troupes en Alger ou au Mexique, elle ne trouvera pas l'enthousiasme du Cirque en défaut, sa poudre humide, ses fusils hors de service. Le Cirque est l'historiographe fidèle de nos armées contemporaines; il ne se livre pas un combat glorieux pour la France, dont il ne nous donne à l'instant, mieux qu'un bulletin, un *fac-simile*. Il ne pouvait donc rester insensible au siége héroïque soutenu par les 125 braves de Mazagran contre 12 mille Bédouins, et il a ajouté à ses fastes militaires une nouvelle page qui n'a ni moins d'intérêt ni moins d'éloquence que les autres.

C. M.

Nouvelles.

*** Les débuts de mademoiselle Julian, à l'Opéra, ont été des plus heureux. Cette jeune personne possède une voix belle, haute, très juste, et l'instinct dramatique; elle a, en outre, une excellente méthode. La frayeur l'a d'abord dominée, mais bientôt, ressaisissant l'avantage, elle a chanté le rôle d'Alice de la manière la plus distinguée. Deux sujets pareils fortifieraient grandement la troupe. Aujourd'hui mademoiselle Julian continue ses débuts dans le même rôle.

*** Il existait à Rouen un garçon tonnelier, qui ne se doutait pas du trésor qu'il avait dans le gosier. Un acteur lui donna quelques leçons, et on vient de le présenter à la direction de l'Opéra. Or, il se trouve, dit-on, que ce jeune homme possède une voix magnifique, belle dans le bas, belle dans le medium, et non moins suave dans le haut. La voix de tête est, ajoute-t-on, d'une pureté non moins exquise, et ce nouveau ténor parcourt toute l'échelle des sons avec une incroyable sûreté. Mais c'est une nature qu'il faut dégrossir. Il faut tout faire pour lui, et les directeurs ont noblement accepté cette tâche. On va lui donner un maître de chant, un maître de déclamation, un maître de grammaire, un maître d'histoire, un maître de danse et un maître d'armes. Si avec l'aptitude qu'on accorde au nouvel élu on ne fait rien de lui, on aura du malheur.

*** Mademoiselle Rossi est complètement rétablie.

*** M. Viardot et mademoiselle Pauline Garcia ont été mariés le 18 avril, à la mairie du deuxième arrondissement. Les nouveaux mariés ont dû partir pour l'Italie. Madame Garcia-Viardot a, dit-on, un engagement pour le théâtre de Milan. M. Viardot a été chargé d'une mission importante par M. le ministre de l'intérieur. Elle est relative aux beaux-arts. L'ex-directeur du Théâtre-Italien doit préparer quelques mémoires sur l'état des arts et du théâtre en Italie.

*** Le théâtre de la Renaissance a r'ouvert depuis huit jours. Trois débuts ont eu lieu : celui de M. Loudgi, ténor, qui a obtenu du succès; celui de M. Deluo, qui a été moins heureux, tous deux dans la *Lucie*; enfin celui de mademoiselle Lory, qui a rempli avec succès le rôle de Daniel dans *la Chaste Suzanne*. L'entreprise, qui est animée d'un nouveau courage, se propose de monter plusieurs ouvrages importants. On a remis à l'étude l'*Ange de Nisida*, pour la rentrée du ténor Laborde. On prépare : *Une Aventure de Scaramouche*, pour Euzet et madame Thillon, et un ouvrage de M. Théaulon, dont la musique est écrite par cinq jeunes compositeurs.

*** M. Meyerbeer, sur les instances pressantes du grand-duc, est allé diriger lui-même l'exécution de l'opéra des *Huguenots*, représenté sur le théâtre de Brunswick, le 15 avril. L'illustre compositeur fut appelé à la fin du spectacle et accueilli avec enthousiasme. La prima donna lui posa sur la tête une couronne de laurier. Le duc de Brunswick lui a envoyé l'ordre d'Henri-le-Lion en témoignage de son admiration.

*** Aujourd'hui dimanche, 3 mai, à deux heures, dans la grande salle des concerts du Conservatoire, un magnifique concert sera donné par M. Habeneck, chef d'orchestre de l'Académie royale de musique et de la Société des concerts. En voici le programme : 1° Symphonie d'Haydn; 2° air de *Stratonice*, de Méhul, chanté par M. Ponchard; 3° fragment de concerto pour violon, de Mozart, exécuté par M. Habeneck; 4° mélodies et poésies allemandes, chantées par mademoiselle Heinefetter; 5° fantaisies pour la flûte, composée et exécutée par M. Tulou; 6° symphonie en *la* de Beethoven. S'adresser, pour la location des loges et des places, de onze heures jusqu'à quatre, au Conservatoire de musique, rue du Faubourg-Poissonnière, 11. M. Habeneck dirigera l'orchestre, et les amateurs qui lui doivent de si nobles jouissances s'empresseront sans doute d'assister à ce concert; ce sera, du reste, le dernier de la saison.

*** M. Huerta, célèbre guitariste dont le public de Paris a applaudi le beau talent cet hiver dans plusieurs soirées musicales, donnera un concert le mardi, 5 mai, dans la salle de M. H. Herz. On y entendra mesdames Roberts Lozano, Fauconnier, Voizel, d'Henin; et MM. Boulanger, Porto, Smits et Ch. Pellet.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux, 30 avril.* — Madame Nathan-Treichet a obtenu dans *les Huguenots* un succès tel que le public en masse en a demandé une deuxième représentation qui a eu lieu lundi dernier. *La Juive* et *Robert* ont été aussi pour la jeune artiste des occasions de triomphe. Elle a été bien secondée par Roguinot, Boucher et par madame Pouilly qui réussit beaucoup ici, et qui le mérite.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Naples, 16 avril 1840.* — M. et mademoiselle Pixis sont arrivés ici il y a trois jours. Malgré l'ordre qu'ils avaient reçu le mois dernier du gouverneur-général de la Sicile de quitter l'île le plus tôt possible, ils sont pourtant restés à Palerme jusqu'au travail, leur consul ayant protesté contre cet acte arbitraire. Mlle Pixis vient de signer un brillant engagement pour le théâtre Saint-Charles, où l'an dernier déjà elle avait eu de bien beaux succès; cet engagement commence le 15 mai et va jusqu'à la fin du carnaval de 1841. Il est grandement question de monter au théâtre de Saint-Charles *les Huguenots*, que l'on veut faire traduire d'après le libretto qu'on en a fait à Vienne, qui diffère entièrement de

l'original. Mais quelle que soit la traduction qu'on en fasse ici, on espère pourtant que cela n'empêchera pas les dilettanti de goûter les grandes beautés que renferme la partition de M. Meyerbeer. Mademoiselle Francilla Pixis y chantera le rôle de Valentine, qu'elle ne peut manquer de remplir avec amour et avec les meilleures traditions. Il sera curieux de voir les auditeurs napolitains aux prises avec la musique dramatique la plus forte des temps modernes.

*** *Aix* (Piémont). — La saison des eaux promet cette année d'être plus brillante que jamais. On parle de grandes solennités musicales qui doivent donner à nos eaux un attrait tout particulier. M. Strauss, avec tout son orchestre, a été engagé pour trois mois.

*** Le maître de chapelle Spohr a terminé l'oratorio dont nous avions déjà parlé et qui est intitulé : *Der Fall Babylons* (la chute de Babylone). Cet ouvrage, dont les deux premières répétitions avec orchestre ont été faites les 6 et 7 mars, est rempli de beautés du premier ordre. La première exécution a eu lieu le jeudi-saint dernier (16 avril), à midi, par une réunion de huit cents musiciens et dilettanti, dans l'église de Saint-Pierre, à Cassel.

*** On écrit de Munich que la Société musicale du Haut-Palatinat donnera cette année sa fête musicale à Spire, chef-lieu du Bas-Rhin (Bavière). Cette fête durera trois jours et aura lieu les 24, 25 et 26 juin prochain. Mlle à douze cents exécutants prendront part à cette solennité, où l'on fera entendre entre autres compositions le *Requiem* de M. Hector Berlioz.

*** *Bruxelles*, 16 *avril*. — On annonce pour samedi prochain le concert de M. Doehler, jeune pianiste dont la réputation est déjà immense; dans cette soirée, M. Thalberg jouera avec lui un morceau à quatre mains d'un effet saisissant. On y entendra aussi mademoiselle Janssens, professeur au Conservatoire de Gand, dont le talent et la voix ont été si bien accueillis en Hollande, en France et en Belgique, sa patrie. M. Patania y chantera quelques romances italiennes. Au dernier concert donné samedi dernier par la Société philharmonique, mademoiselle Janssens a obtenu tous les honneurs de la soirée.

*** On a coulé, à la fonderie royale de canons de Bruxelles le torse de la statue de Grétry.

*** En Irlande, le théâtre royal de Cork est devenu, à trois heures et demie du matin, la proie d'un incendie. Malgré l'arrivée de quatre pompes qui n'ont cessé de jeter abondamment de l'eau sur les murs embrasés, il a été entièrement brûlé. On n'est parvenu qu'à empêcher le feu de se communiquer aux maisons voisines. La perte est très considérable. On croit que la propriété était assurée.

Le Directeur, A. SPECHT.

SOUSCRIPTION AUX SONATES COMPLÈTES DU CÉLÈBRE HAYDN, ouverte chez madame veuve Launer, éditeur de musique et marchande de pianos, 14, boulevard Montmartre, à Paris. Cette édition de luxe sera publiée en 40 livraisons, à partir du 10 mai prochain; la livraison, composée de 20 pages gravées sur grande symphonie, et imprimées sur papier des Vosges, enveloppée d'une couverture imprimée, ne coûtera que 1 fr. pour Paris et 1 fr. 25 c. pour les départements, envoyée franco. — A partir du 1er août, le prix de la souscription sera doublé. Le paiement, pour les départements, sera exigible par moitié, le premier à la 20e livraison, et le deuxième à la 39e. Chaque abonné de Paris paiera en recevant sa livraison à domicile.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR A. MEISSONNIER ET HEUGEL,

Editeurs de musique, 2 *bis*, rue Vivienne (*bureaux du* **MÉNESTREL**).

Romances nouvelles.

CLAPISSON. S'il faut douter de toi.	2	»
— Les Coupeurs d'aumônières, noct. (vieux Paris).	2	50
GRISAR. Tu n'aimes pas.	2	»
DE FLOTOW. Dormez, noble dame.	2	»
— Le Roi de la fève.	2	»
— Nouvelle Tyrolienne de *Rêve et corrigée*.	2	»
A. DE BEAUPLAN. La Captive du sultan.	2	»
— Le Secret.	2	»
— Le Rossignol d'amour (chanté par Achard)	2	»
Cte AB. D'ADHÉMAR. Le Bravo (voix de basse).	2	»
— La Fuite.	2	»
— Belles Promesses.	2	»
— Souvenance.	2	»

Quadrilles nouveaux.

MUSARD. Le Brigand Calabrais.
— La Méduse.
— Le Panier fleuri.

J. B. TOLBECQUE. La Prova.
— La Méduse.

L. JULLIEN. Le Panier fleuri
— Le Naufrage de la Méduse
— Le Palais-Royal.

STORNO DE BOLOGNINI. Le Macabre.
— L'Ottoman.
— L'Arabe.

ÉTRENNES AUX JEUNES ÉLÈVES.

Trois Quadrilles très faciles,

PAR KLENCZINSKI.

1. La Surprise. | 2. Le Talisman. | 3. Les Etrennes.

Prix de chaque : à 2 mains, 4 fr. 50 c.; — à 4 mains, 4 fr. 50 c.

OUVRAGES CLASSIQUES.

BIBLIOTHÈQUE CHORALE,

OU RECUEIL DE 72 MORCEAUX POUR VOIX ÉGALES, A 2, 3 ET 4 PARTIES, COMPOSÉS SUR DES PAROLES MORALES ET RELIGIEUSES,

PAR J. KASTNER.

Ce recueil, destiné aux pensions, se compose de 8 livraisons, dont 2 de duos, 2 de trios et 4 de quatuors.

Chaque, avec accompag. de piano, net	4	50
— sans piano, net	3	»
L'ouvrage complet, net	25	»
— sans piano, net	18	»

Cours complet

D'HARMONIE ET DE COMPOSITION,

PAR HIPPOLYTE COLET,
Professeur au Conservatoire.

EN DEUX SUITES.

1re suite, 36 f. | 2e suite, 30 f. | Complet, 60 f.

MÉTHODE DE PIANO,

PAR FRANÇOIS STOEPEL.

Deuxième édition. — Prix : 24 francs.

COURS D'INSTRUMENTATION

CONSIDÉRÉE
SOUS LES RAPPORTS POÉTIQUES ET PHILOSOPHIQUES DE L'ART,
A L'USAGE DES JEUNES COMPOSITEURS,

PAR G. KASTNER.

Prix : 50 fr.

Deux Tableaux

CONTENANT
TOUS LES PRINCIPES DE MUSIQUE,
Par G. KASTNER. — Chaque : 1 fr. *net*.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 35.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
5 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 10 mai 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de Juillet:
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.:
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique:
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Esquisse de l'histoire de l'harmonie (suite), par FÉTIS père. — *Correspondances :* Angoulême; - Bordeaux; - Londres; - Dresde. — Nouvelles. — Annonces.

ESQUISSE DE L'HISTOIRE DE L'HARMONIE

CONSIDÉRÉE

COMME ART ET COMME SCIENCE SYSTÉMATIQUE.

(Suite.*)

Parmi les incertitudes répandues sur les faits les plus importants de l'histoire de la musique, il en est peu qui soient plus difficiles à dissiper que celles dont l'origine de la basse continue est enveloppée. Louis Viadana, moine de l'Étroite-Observance, et maître de chapelle de la cathédrale de Mantoue, dans les premières années du dix-septième siècle, passe généralement pour être l'inventeur de cette basse. Cependant ses droits à l'invention lui ont été disputés de nos jours avec tant d'apparence de raison, qu'il est nécessaire d'examiner à fond cette question historique. Je vais essayer de lever les doutes à ce sujet, et de restituer à chacun la part de gloire qui lui appartient dans la création des premières bases de la science de l'harmonie.

(*) Voyez la *Revue et Gazette musicale*, année 1840, numéros 9, 20 et 24.

On sait que le nom de *basse continue* désigne une basse d'accompagnement qui est différente de la basse vocale des anciennes compositions, en ce que celle-ci était souvent interrompue, tandis que l'autre est continue. La basse de cette dernière espèce a dû naître dès qu'il y a eu des chants à voix seule, soutenus par l'accompagnement d'un instrument. Suivant Doni (*Trattato della musica scenica, in opere*, t. II, pag. 23), le premier essai de la musique de ce genre fut l'épisode du comte Ugolin mis en musique par Vincent Galilée, pour voix seule avec accompagnement de violes, vers 1580. Quoique nous n'ayons plus ce morceau, nous pouvons prendre une idée de sa structure dans le récitatif de l'*Eurydice* de Jaques Peri, et dans les drames d'Emilio del Cavaliere, ouvrages qui précédèrent de quelques années l'invention attribuée à Viadana.

Cependant la basse d'accompagnement de ces premiers essais de musique dramatique ne répond pas précisément à cette invention, car elle ne paraît pas avoir été destinée à servir de guide pour l'accompagnement de la main droite sur le clavecin, c'est-à-dire à être la base d'une suite d'accords, et il y a lieu de croire qu'originairement cette basse, qui servait d'accompagnement au récitatif, se jouait seule. Il est juste de dire qu'Alexandre Guidotti, éditeur du drame musical d'Emilio del Cavaliere, intitulé *la Rappresentazione di Anima e di Corpo*, qui fut publié à Rome en 1600, dit dans l'avertissement qui précède cet ouvrage, que les chiffres placés au-dessus des notes de la basse représentent les consonnances et dissonances, et que le dièze et le bémol mis au devant ou au-dessous de ces chiffres indiquent la nature majeure ou mineure des interval-

les (1). Mais les renseignements que nous fournit Viadana lui-même prouvent qu'il s'était occupé de la basse continue pour l'accompagnement de l'orgue et du clavecin antérieurement à la publication de l'œuvre d'Emilio del Cavaliere; que cette invention remontait à 1596 ou 1597, et qu'il l'avait faite à Rome, où Guidotti en avait pu avoir connaissance. En 1605, il fit paraître une collection de motets intitulée : *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre e quattro voci con il basso continuo per sonar nell' organo. Nova invenzione commoda per ogni sorte di cantori e per gli organisti.* In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1605, 5 petits volumes in-4°. Le cinquième volume contient la partie de basse continue intitulée : *Basso per sonar nell' organo.* Après avoir rendu compte, dans son avertissement au lecteur, des motifs qui l'ont conduit à écrire de la musique d'église pour voix seule de tout genre, avec une partie d'accompagnement pour l'orgue, il ajoute qu'il s'est décidé à publier ces compositions d'un genre dont il est inventeur, et qu'il a imaginées environ six ans auparavant (en 1597) à Rome, parce que cette invention a été reçue avec applaudissement, et parce qu'il a trouvé beaucoup d'imitateurs depuis ce temps. (Voyez les paroles mêmes de Viadana dans le Dictionnaire de musique de Lichtenthal, à l'article *Basso continuo*.) Aucune réclamation ne s'est élevée alors contre les assertions de Viadana.

La partie de basse continue des motets de cet auteur n'a point de chiffres d'accords, et il ne dit rien sur ce sujet dans l'instruction que contient l'avertissement. Il n'y est pas non plus question de classification d'accords en consonnants et dissonants. L'instruction a pour objet la manière d'exécuter les différentes pièces contenues dans l'œuvre, tant de la part des chanteurs que de celle de l'organiste. Viadana conseille à celui-ci : 1° de jouer simplement la partition ; 2° de ne point couvrir le chant lorsqu'il orne les cadences ; de donner un coup d'œil à l'ensemble du morceau avant de l'exécuter ; 4° de ne point accompagner trop haut les voix aiguës, ni trop bas les voix graves; 5° de jouer à *tasto solo*, c'est-à-dire sans accords, les entrées de style fugué, etc. En 1609, une nouvelle édition italienne des motets de Viadana, augmentée de plusieurs morceaux, fut faite à Venise, chez Vincenti. Aux règles prescrites dans l'avertissement de l'édition précédente, furent ajoutés dans celle-ci des renseignements sur l'usage des chiffres sur la basse continue, qui paraissent avoir été empruntés à Guidotti. Dans la même année parut une autre édition du même ouvrage en latin, en italien et en allemand, sous ce titre : *Opera omnia sacrorum concentuum, cum basso continuo et generali, organo applicato*, etc. Francfort sur-le-Mein, Emmelius. Le même imprimeur donna d'autres éditions semblables en 1615, 1620 et 1628, in-4°.

Je ne dois pas oublier de dire qu'un musicien anglais, nommé Richard Deering, avait fait paraître à Anvers, chez Pierre Phalèse, en 1597, une œuvre de motets à cinq voix, avec basse continue, sous ce titre : *Cantiones sacræ quinque vocum, cum basso ad organum;* mais ce musicien arrivait alors d'Italie ; il fut sans doute un des imitateurs dont parle Viadana. Il est peu vraisemblable que cet Anglais ait été pour quelque chose dans l'invention du nouveau genre de musique, qu'il ne s'attribue d'ailleurs pas.

Cruger, contemporain de Viadana, me paraît être le plus ancien auteur qui a dit positivement que ce musicien fut l'inventeur de la basse continue, dans son *Appendix de basso, generali seu continuo*, à la suite de son livre intitulé : *Synopsis musica* (Berlin, 1654, in-12). Voici ses paroles (page 215) : *Bassus generalis seu continuus, so von für trefflichen italianischen musico Ludovico Viadana erstlich erfunden* (la basse générale ou continue fut premièrement inventée par l'excellent musicien italien Louis Viadana). Si ma mémoire ne me trompe pas, il existe en faveur de Viadana un témoignage encore plus rapproché du temps de l'invention, dans la préface que Gaspar Vincenz, organiste à Spire, a mise en tête du *Promptuarium musicum* d'Abraham Schud, publié en 1611 ; mais je n'ai pas sous la main cette collection. Après Cruger, Printz s'est exprimé sur ce sujet d'une manière non moins positive, dans son histoire de la musique (1). Brossard paraît avoir puisé ses renseignements à cet égard dans le livre de celui-ci, mais je ne sais sur quelle autorité il dit à l'article *Basso continuo* de son Dictionnaire de musique, que Viadana a publié un traité de la basse continue. J.-J. Rousseau a copié Brossard, et a cité sans examen ce prétendu traité de la basse continue.

M. l'abbé Baini, qui n'a point eu connaissance du passage de Cruger, et qui n'a pas vu la collection de motets publiée en 1605, où Viadana rend compte de son invention et de l'époque où elle fut connue à Rome, établit en plusieurs endroits de ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina, notamment tome I, pages 149 et 150, note 258, 1° qu'avant la naissance de Viadana on faisait, vers le milieu du seizième siècle, un contre-point improvisé avec les instruments, sur la basse des compositions vocales ; 2° qu'afin d'éviter les discordances qui pouvaient résulter de ce mélange du contre-point improvisé, des instruments et des parties vocales écrites, on marquait sur la basse des chiffres et des signes qui indiquaient la nature des intervalles ; 3° que les contemporains de Viadana, notamment Banchieri, dans sa *Moderna pratica della musica*, publiée en 1615, ne le citent pas comme l'inventeur de la basse continue, mais comme un des premiers et des meilleurs auteurs didactiques sur ce sujet. Les autorités citées par le savant Baini ne me semblent pas prouver ses deux premières assertions ; j'ai même la certitude par la multitude de compositions publiées dans la seconde moitié du seizième siècle, avec ces mots : *da cantare e suonare*, que les instruments exécutaient les mêmes parties que les voix ; quant aux chiffres et aux signes placés au-dessus de la basse, on n'en aperçoit point de trace antérieurement à l'année 1600. L'idée en doit appartenir ou à Emilio del Cavaliere ou à Guidotti. A l'égard de l'invention de Viadana, l'erreur de M. Baini vient de ce qu'il n'a connu ni le passage où ce musicien en parle lui-même, ni le témoignage de Cruger.

De tout ce qui précède résulte : 1° que la première idée d'une basse d'accompagnement continue est née avec les premiers essais de chants à voix seule soutenue par un instrument, vers 1580 ; 2° que cette basse, devenue plus animée et plus variée dans ses formes, fut appliquée à l'orgue, pour l'accompagnement du chant, par Viadana, et reçut de lui le nom de *basse continue*, vers 1596 ; 3° que vers le même temps l'usage des chiffres et des signes d'élévation et d'abaissement au-dessus de la basse fut introduit par Emilio del Cavaliere, ou par son éditeur Guidotti, ou enfin par quelque autre musicien inconnu. Bientôt après, une multitude d'œuvres de musique d'église avec basse continue chiffrée fut publiée, et dès ce moment le genre madrigalesque, c'est-à-dire de musique à plusieurs voix sans accompagnement, et dans le style d'imitation, cessa d'être en vogue pour faire

(1) *Li numeri piccoli posti sopra le note del basso continuato per suonare, significano la consonanza o dissonanza di tal numero, come il 3 terza, il 4 quarta, e così di mano in mano. Quando il diesis e posto avanti o sopra sotto di un numero, tal consonanza sarà sostanta, et in tal modo il b molle fa il suo effetto proprio.*

(1) *Historisch Beschreibung der edelen Sing-und Klinghünst*, chap. XII, § II.

place à ce que les artistes de cette époque appelaient eux-mêmes *la nouvelle musique*.

On se tromperait si l'on croyait que la formation d'un système d'harmonie fût la conséquence immédiate de la double invention de la basse continue et des chiffres destinés à indiquer son accompagnement : les choses n'allèrent pas si vite. La lenteur des progrès de la science à cet égard est même un des faits les plus remarquables de l'histoire de la musique. Les quelques instructions qui parurent dans la première moitié du dix-septième siècle concernant l'art d'accompagner la basse chiffrée ne renferment que des observations de détail qui n'indiquent aucune considération de génération d'accord. Seulement, un fait de quelque importance apparaît vingt-cinq ans après la publication de l'œuvre de Viadana, où se trouvent les premiers éléments de la science de l'harmonie ; il mérite toute notre attention. Agazzari, de Sienne, contemporain de Viadana, avait développé l'instruction de Guidotti sur l'usage des chiffres, et en avait étendu les applications dans son *Discours sur la manière de jouer la basse sur toutes sortes d'instruments*, placé en tête du cinquième livre de ses motets, publié en 1607, mais sans indiquer la nature des accords qui devaient appartenir à tel ou tel degré de la gamme ; Galeazzo Sabbatini, maître de chapelle du duc de la Mirandole, alla plus loin dans le petit ouvrage intitulé : *Regole facile et breve, per suonare sopra il basso continuo nell' organo, manocordeo, o altro simile stromento*, etc., Venise, 1628 (50 pages in-4°) ; car il y donna la règle de l'octave qu'on connaisse, c'est-à-dire la formule harmonique indiquant l'accord propre à chaque note de la gamme. C'est de cette formule que Sabbatini veut parler lorsqu'il dit qu'il est l'inventeur de sa méthode ; mais l'ambiguïté de ses paroles a fait croire que ce musicien était le premier qui eût traité de l'accompagnement, ce qui est une erreur manifeste.

Il ne paraît pas que la méthode de Sabbatini ait eu beaucoup de succès dans sa nouveauté, car Lorenzo Penna, qui a traité de la basse continue et de la manière de l'accompagner, dans le vingt-troisième chapitre du deuxième livre de ses *I primi albori musicali* (Bologne, 1656, in-4°), ne dit pas un mot de la règle de l'octave. La plupart de ses préceptes sont arbitraires ; il n'entre point dans la considération de la constitution des accords. Les choses restèrent en cet état en Italie jusqu'à la fin du dix-septième siècle, à l'égard de la théorie de l'harmonie ; mais la pratique de l'accompagnement fit de grands progrès, particulièrement dans les écoles de Pasquini, à Rome, et d'Alexandre Scarlatti, à Naples. Ces grands musiciens écrivirent pour leurs élèves beaucoup de basses chiffrées auxquelles on donna le nom de *partimenti* : au lieu d'y faire plaquer des accords suivant l'usage des Français et des Allemands, ces maîtres exigeaient que l'accompagnateur fît chanter d'une manière élégante toutes les parties de l'accompagnement. Sous ce rapport, les Italiens conservèrent long-temps une incontestable supériorité dans l'art d'accompagner.

Le livre de François Gasparini, maître de chapelle à Venise, marque un progrès dans la méthode d'exposition, quoiqu'on ne pût pas la considérer comme un traité systématique de la science. Ce livre, intitulé *l'Armonico pratico al cembalo*, parut pour la première fois en 1701. Il offre, dans un petit nombre de pages, de bons principes pour l'accompagnement des divers mouvements de la basse, des progressions, et surtout des gammes majeures et mineures. C'est dans cette dernière partie qu'on retrouve la règle de l'octave de Sabbatini. Cette règle, différente en plusieurs points de celle dont l'usage s'est établi dans les écoles de France et d'Allemagne, offre cette singularité que le quatrième degré ascendant de la gamme mineure est accompagné par l'accord parfait, tandis que la même note a pour accompagnement l'accord de quinte et sixte, dans le mode majeur. Le livre de Gasparini, souvent réimprimé, est resté le *vade mecum* de toutes les écoles d'Italie pendant un siècle entier, et n'a été remplacé avec avantage que par le traité d'harmonie pratique de Fenaroli, dont je parlerai plus loin. Les travaux systématiques de Tartini, qui virent le jour environ cinquante ans après *l'Armonico pratico*, n'exercèrent aucune influence sur la pratique des écoles italiennes. Je dirai plus loin quels furent ces travaux.

J'ai cité Cruger comme auteur d'une instruction sur l'accompagnement de la basse continue, publiée comme supplément de la deuxième édition de son livre intitulé : *Synopsis musica* (Berlin, 1654). Cette instruction est importante en ce qu'on y trouve pour la première fois la constitution isolée des accords consonnants, désignés par l'auteur sous le nom de *triade harmonique*, nom conservé par ses successeurs. Il ne paraît pas que Cruger ait compris la formation des accords dissonants naturels, quoiqu'ils fussent déjà connus de son temps : du moins est-il certain qu'il n'en dit rien. Les autres écrivains allemands du même temps qui ont traité de la basse continue, à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, particulièrement Printz et Werckmeister, ont ajouté quelques variétés de successions d'accords aux exemples fournis par Cruger, mais n'ont, pas plus que leurs prédécesseurs, essayé de former une classification synoptique de ces groupes harmonieux.

La science théorique de l'harmonie fit un pas entre les mains de Frédéric-Erhardt Niedt, musicien allemand, qui fut d'abord notaire à Iéna, puis s'établit à Copenhague, où il mourut en 1717. Écrivain de mauvais goût, il fatigue souvent l'attention du lecteur par son style diffus ; mais on ne peut nier qu'il a imprimé une impulsion salutaire à la théorie de l'harmonie par les deux premières parties de son livre sur cette science. La première, intitulée *Guide musical* (1), renferme un traité de la basse continue. On y trouve les formules de cadences harmoniques qui sont encore en usage, avec la manière de les chiffrer, et la théorie des notes de passage qu'on peut substituer aux accords plaqués. Les accords dissonants naturels de septième et de neuvième y sont présentés dans leur véritable caractère, c'est-à-dire comme pouvant être attaqués sans préparation ; mais le neuvième chapitre, relatif à ces accords, offre dans plusieurs exemples une fausse résolution ascendante de la septième. Cette faute se reproduit en plusieurs endroits. Il est remarquable que Mattheson, à qui l'on doit une deuxième édition de la deuxième partie du livre de Niedt, n'a rien dit de cette irrégularité. Le dernier chapitre de cette première partie se fait aussi remarquer par des formules de modulations harmoniques qu'aucun auteur n'avait indiquée auparavant.

Dans la deuxième partie de son *Guide musical*, Niedt présente une multitude de variations des mouvements simples de la basse, avec des règles pour l'ornement de l'harmonie aux parties supérieures. Mattheson a donné une deuxième édition augmentée et améliorée de cette seconde partie (Hambourg, 1721), à laquelle il a ajouté les dispositions de soixante des meilleures orgues de l'Allemagne. La troisième partie du *Guide musical* est relative au contrepoint.

Le développement donné par Niedt à la science de l'harmonie et de l'accompagnement, ne va pas jusqu'à rechercher la génération normale des accords ; l'idée d'une telle

(1) *Musikalische Handleïtung, oder Gründlicher Unterricht, Vermittelst Welchem ein Liebhaber der edlen Musik in Kurzer Zeit sich so Weit perfectionniren kan*, etc. Hambourg, 1710, in-4°, obl.

génération ne s'était présentée à aucun harmoniste avant que le génie de Rameau l'eût conçue. On ne doit donc pas s'attendre à trouver plus d'avancement sous ce rapport dans quelques livres publiés en Allemagne après le travail de Niedt; mais la méthode d'exposition et la classification naturelle des principales variétés de l'harmonie reçurent de considérables améliorations dans les Traités de la basse continue que les maîtres de chapelle Heinichen et Mattheson firent paraître bientôt après. Le premier de ces auteurs publia à Hambourg, en 1711, le premier essai de sa méthode dans un livre intitulé : *Instruction fondamentale et nouvellement inventée qui, par une méthode certaine et profitable, peut conduire un amateur de musique à la connaissance complète de la basse continue* (1). Cet ouvrage est divisé en deux parties dont chacune renferme cinq chapitres. Dans la première, l'auteur range tous les accords réels en deux classes de consonnants et de dissonants. Les accords parfaits, majeur et mineur, et l'accord de sixte, sont les seuls admis dans la première classe par Heinichen; l'accord de quarte et sixte ne paraît pas dans les exercices qu'il donne pour l'usage de l'harmonie consonnante, parce qu'il n'admet pas la quarte sans préparation. Dans la seconde classe sont rangées toutes les harmonies dissonantes par prolongation d'intervalles. Heinichen a confondu dans cette classe d'accords ceux de l'harmonie de la dominante qui existent par eux-mêmes, indépendamment de toute circonstance de prolongation. En cela il est moins avancé que Niedt, son prédécesseur. Le troisième chapitre traite des notes de passage, et de la manière de les distinguer des notes réelles, en raison du temps de chaque genre de mesure. Heinichen fait preuve d'une grande sagacité dans cette matière, et présente des considérations délicates qui ont été trop négligées par les harmonistes modernes. Dans le chapitre suivant on trouve l'application de toutes les règles qui concernent les accords, les chiffres et les notes de passage dans tous les tons. Le dernier chapitre renferme des exercices d'accompagnement.

Dans la deuxième partie du livre on trouve des règles pour l'accompagnement de la basse continue sans chiffres, un très bon chapitre sur l'accompagnement du récitatif, un autre sur la modulation, et des exercices généraux d'accompagnement.

Dix-sept ans après la publication de ce livre, l'auteur en donna une nouvelle édition, ou plutôt fit paraître un ouvrage entièrement neuf sur le plan du premier. Immense encyclopédie de l'art de l'accompagnement au commencement du dix-septième siècle, ce nouveau travail de Heinichen, qui forme un volume in-4° de plus de 1,000 pages, parut sous ce titre : *La basse continue dans la composition, ou instruction nouvelle et fondamentale*, etc. (1). Je viens de dire que ce livre est fait sur le même plan que le premier, bien que la matière y soit développée avec beaucoup plus d'étendue; cependant les idées de Heinichen s'étaient modifiées à l'égard de la septième dominante, car il en présente des exemples comme accord dissonant naturel (pages 145 et 146).

Mattheson, dont le nom domine la littérature de la musique en Allemagne pendant toute la première moitié du dix-huitième siècle, profita des travaux de Niedt et de Heinichen pour la composition de son livre intitulé : *Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass* (Exemplaire de l'examen de l'organiste en ce qui concerne la basse continue), Hambourg, 1719, in-4°. Ainsi que l'indique ce titre, la partie principale de l'ouvrage est composée de basses chiffrées ou *l'artimenti*, accompagnées d'analyses des diverses circonstances harmoniques qui s'y rencontrent. Une introduction théorique précède ces exercices : on y trouve des principes assez vagues d'harmonie mêlés de calculs sur les proportions numériques des intervalles. Bien que se rapprochant de Heinichen dans les détails d'analyse, le livre de Mattheson est absolument différent de celui de cet auteur quant au plan, car on n'y voit aucune classification d'accords. Comme dans la plupart des livres de Mattheson, on rencontre dans celui-ci une multitude de choses étrangères au sujet, ou qui n'y tiennent que d'une manière indirecte. La deuxième édition de ce livre, intitulée : *La grande école de la basse continue*, n'est n'est pas plus méthodique que la première, bien que beaucoup plus développée.

Dans sa *Petite école de la basse continue* (Kleine General-Bass-Schule), ouvrage absolument différent de celui qui précède, Mattheson a fait un véritable traité méthodique d'harmonie, précédé de principes de musique. Il y va plus loin que Heinichen dans la division des accords en différentes classes et examine avec beaucoup de soin les circonstances harmoniques de la préparation et de la résolution des accords dissonants; on peut dire néanmoins que ce livre, publié treize ans après le *Traité d'harmonie* de Rameau, n'est pas à la hauteur où ce grand homme venait d'élever la science. Mattheson garde dans tout son ouvrage un profond silence sur la théorie de la génération des accords imaginée par l'harmoniste français. Au surplus, il est évident, par l'analyse qu'il a donnée du *Traité de l'harmonie* dans sa *Critica musica* (tom. II, p. 7-11), qu'il n'avait compris ni cet ouvrage ni la théorie du renversement des accords imaginée par Rameau.

Plusieurs traités d'accompagnement et de basse continue avaient été publiés en France avant que Rameau eût songé à sa théorie des accords et de la basse fondamentale : les principaux sont ceux de Saint-Lambert, de Boyvin, de Couperin et de Dandrieu. Tous sont écrits dans le même esprit, c'est-à-dire sans critique et dans le but unique de la pratique de l'accompagnement. Pour avoir une idée de l'utilité qu'on pouvait retirer de ces ouvrages, il suffit de jeter un coup d'œil sur la division de l'harmonie que Boyvin a placée dans son Traité de l'accompagnement (Paris, Ballard, 1700, in-4° obl.) « Il y a, dit-il, trois sortes d'accords, savoir : le parfait, l'imparfait et le dissonant. Le parfait est composé de tierce, de quinte et d'octave; l'imparfait contient la quarte et les sixtes; le dissonant renferme la seconde, la septième, etc. *Quoique l'usage ordinaire demande que la dissonance soit précédée d'une consonnance, on ne laisse pas de se dispenser quelquefois de cette règle, et on en fait qui ne sont pas précédées; cela se connaît par le bon usage et le bon goût.* Ainsi, ce pauvre Boyvin ne connaissait d'autre manière de distinguer les dissonances naturelles que par le bon usage et le bon goût! Tel était l'état de la science quand Rameau lui donna une existence réelle. J'exposerai dans un prochain article les créations de cet homme de génie et les résultats qu'elles produisirent dans toute l'Europe.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

---

(1) *Neu erfundene und gründliche Anweisung wie ein Music-Liebender auff gewisse vortheilhafftige-arth Koenne Zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, in-4° de 284 pages.

(1) *Der General-Bass in der Composition, oder : Neue und gründliche Anweisung, wie ein Music-Liebender mit besonderm Vortheil, durch die Principia der Composition*, etc. Dresde, 1728, in-4°. Les fautes sont si multipliées dans ce volume, qu'il a fallu faire 10 pages d'*errata*, en petits caractères.

Correspondances.

Bordeaux.

. . . . . Que vous dirai-je d'Angoulême, sinon que c'est une des villes les plus agréablement situées et des plus musicalement arriérées de la France ; que la romance y jouit d'un grand crédit, et que les plus fiers dilettanti du lieu vous prendraient pour un ignare, hausseraient les épaules de pitié et vous riraient au nez, si vous alliez leur dire qu'une romance de mademoiselle Loïsa Puget ou de Masini roucoulée par le chevalier Richelmi ou par le chevalier Lagoanère, ou tout autre chevalier de même son et de même farine, une fantaisie composée et exécutée par M. le chevalier Filippa et un air varié de M. H. Hertz, ne sont pas des chefs-d'œuvre. Ils veulent bien, à la vérité, rendre justice au talent immense de M. A. Adam, qui a composé la ravissante ronde du *Postillon de Lonjumeau*, etc., etc.

Il faut dire cependant qu'il existe là des éléments pour former des amateurs, car les nombreux colléges et pensionnats y attirent des professeurs de mérite. En fait d'amateurs distingués, je citerai la famille Sazerac, dont tous les membres ne se bornent pas à s'occuper beaucoup de musique, mais sont réellement musiciens. Ils exécutent en famille des quatuors et des quintetti. L'un des fils de M. Hyppolite, qui joue fort bien de la basse, est directeur de la Société philharmonique (où ne trouve-t-on pas une société philharmonique?). Il est mal récompensé de sa peine et de ses soins, et doit être dégoûté. Le préfet, M. Larreguy, administrateur de beaucoup de talent, à qui le département doit de belles et bonnes routes, est un homme d'un goût éclairé et grand amateur de musique. Il possède une belle bibliothèque musicale ; mais l'art harmonieux, par exemple, n'est guère, par le temps qui court, ce qui peut l'occuper beaucoup. Mademoiselle Larreguy, sa fille, touche bien du piano et chante fort agréablement. Voilà tout ce qui, en fait d'amateurs, mérite d'être cité. Le reste paraît être au-dessous du médiocre, et préférerait une partie de billard à la plus belle symphonie de Beethoven. Parmi les professeurs de piano, il faut citer en première ligne M. Momigny, artiste de talent et de saines doctrines musicales ; M. Salvator Collin, élève de Zimmermann ; M. Brisson fils, qui a étudié le piano pendant quelque temps à Paris, chez différents maîtres ; enfin, un vieux professeur, M. Wölfl, qui, avec des connaissances puisées à bonne source, s'est tellement rouillé ici, qu'il raisonne musique de la façon la plus singulière. Je vous parlerai à la première occasion d'une conversation que j'ai eue avec lui et qui vous paraîtra au moins curieuse. Un jeune homme, M. Guichard, joue parfaitement du violon et donne des leçons d'accompagnement. Il aime la musique avec passion et fera d'excellents élèves. Au dernier concert de la Société philharmonique, il a exécuté avec une rare perfection un air varié de Bériot, qui a eu les honneurs de la soirée, non que son beau talent ait pu être justement apprécié ; mais comme on a dit à la fashion musicale : M. Guichard a beaucoup de talent, ils ont beaucoup applaudi. Mademoiselle Édeline, venant d'Italie, donne des leçons de chant, mais elle ne restera probablement pas à Angoulême. Voilà tout ce que j'ai à vous dire cette année de cette ville, et je m'empresse de vous parler de

BORDEAUX.

D'abord le théâtre : car c'est là le point central et quelquefois unique pour l'art musical dans une très grande ville où de riches amateurs paient une assez forte subvention. A mon arrivée, je vis de grandes affiches : « Demain, *les Huguenots*. Madame Nathan-Treilhet remplira le rôle de Valentine. » En effet, cette représentation eut lieu le lendemain, à la grande satisfaction du public accouru en foule. La cantatrice voyageuse a eu de fort beaux moments, notamment dans les duos des troisième et quatrième actes. Elle nous a rappelé mademoiselle Falcon dans ses plus beaux jours. Elle a eu de l'entraînement et une justesse d'intonations tout-à-fait irréprochable. Tout prouve que cette jeune artiste travaille beaucoup. Ses progrès sont très sensibles, et elle mérite l'enthousiasme qu'elle excite dans sa tournée triomphale par les principales villes de la province. Elle a été rappelée après la chûte du rideau, et c'était justice. Raguenot, que nous avons vu naguère à l'Opéra, est devenu depuis ce temps chanteur de talent. Il copie un peu trop Duprez ; mais dans l'état actuel des choses, comment lui en faire un reproche? Il a dit d'une façon remarquable sa part de septuor du troisième acte et produit beaucoup d'effet dans le duo du quatrième. Plus faible dans le trio du cinquième acte, où nous lui eussions désiré plus de verve et de justesse, il a, en somme, très bien secondé madame Nathan. Madame Pouilley, la prima donna du lieu, chante bien ; elle est fort aimée ici. Le rôle de Marcel est dit par M. Boucher, une de ces basses comme nous n'en avons plus en province. Voix belle, large et bien posée, bonne tenue et noblesse sans affectation, peuvent lui valoir à bon droit le titre trop prodigué d'artiste remarquable. Il est jeune : un travail soutenu pourra lui ouvrir bientôt les portes de l'Opéra de Paris, où il serait fort utile. Mais quel orchestre! Un charivari politique peut seul lui être comparé. Le chef, M. Schaffner, manque de force et d'énergie Cet orchestre n'était presque jamais d'accord : en revanche, il s'est arrêté plusieurs fois dans le cours de la représentation. Il est d'ailleurs digne du chœur, qui, avec de belles voix, est bien le plus mal discipliné du monde ; aussi fausse-t-il avec autant de constance que le parterre en met à le siffler.

Je vous dirai que l'opéra-comique est complétement abandonné ; aucune pièce de ce genre ne fait recette, pas plus le *Domino noir* que les *Chaperons blancs*, si les *Chaperons blancs* étaient donnés quelque part. Ici comme dans toutes les grandes villes de la province, il n'existe que cinq opéras à recettes : *les Huguenots*, *Guillaume Tell*, *la Juive*, *Robert* et *Guido et Ginevra*. Point de joie ni de salut pour le caissier quand une circonstance quelconque empêche l'administration de donner un de ces ouvrages. Aussi, faut il que les artistes qui arrivent de Paris chantent ces opéras l'un après l'autre. Le succès obtenu par madame Nathan-Treilhet dans *les Huguenots* était tel, que le public en masse en a demandé une seconde représentation qui a eu lieu lundi dernier. *La Juive* et *Robert* ont été pour la jeune artiste de nouvelles occasions de triomphe. Elle a été bien entourée par Raguenot, Boucher et par madame Pouilley, que je trouve de plus en plus cantatrice fort remarquable. *La trompette guerrière* et *Grâce!* de *Robert*, lui ont valu plusieurs salves d'applaudissements. La mise entière de cet ouvrage laisse beaucoup à désirer ; et les chœurs n'ont pas démenti la mauvaise idée qu'ils donnent d'eux tout d'abord aux arrivants. Je vous parlerai aussi avec plaisir d'une jeune et jolie danseuse, madame Stephen Guy, qui danse un pas dans le second acte, et joue avec beaucoup de grâce et d'entraînement la scène de l'abbesse si heureusement créé par mademoiselle Taglioni. On dit qu'elle se rendra bientôt à l'Opéra de Paris. Bordeaux perdra en ce cas autant que nous gagnerons.

Le dernier numéro de la *Gazette musicale* a soulevé grande rumeur à Bordeaux et fait travailler le télégraphe! Ceci n'est point une plaisanterie ; et voici comment la chose est arrivée. Vous avez annoncé que le congé de Duprez a été racheté ; or, on comptait ici l'entendre chanter pendant tout le mois de juin, c'est-à-dire quatorze fois. Imaginez-vous le désappointement du public et de l'administration à

la lecture de la *Gazette musicale*. Le directeur du théâtre, n'ayant pas de nouvelles directes, est allé trouver le préfet et lui a remis le traité qui lie Duprez avec le théâtre de Bordeaux pour le mois de juin, et le bon préfet, qui avait bien sans doute aussi sa part de désappointement, a demandé en toute hâte par le télégraphe, à Paris, des informations au sujet de cette nouvelle. Gare à vous si vous avez annoncé un fait inexact; vous ne savez pas à quelles terribles conséquences vous avez exposé vous et la *Gazette musicale*.

M. S.

Londres.

TROISIÈME CONCERT DE LA SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE.

Il me sera difficile d'être bref dans le compte-rendu de cette soirée, car les souvenirs d'un Anglais n'en pourraient peut-être pas citer un autre où l'émotion du public, hostile ou favorable aux exécutants, ait été portée aussi loin. Le premier morceau était la symphonie héroïque de Spohr, composition surtout remarquable en ce qu'elle peut faire apprécier le vrai mérite de ce maître, sur qui ont été émises tant d'opinions contradictoires. Nous ajouterons que la contenance de l'auditoire et son attention soutenue et judicieuse nous ont causé une vive surprise, car le public anglais, soit dit sans vouloir offenser son amour-propre national, n'est guère coutumier du fait.

Cette symphonie héroïque n'est pas moins dramatiquement conçue que la symphonie caractéristique du même auteur, *le Pouvoir de la musique*. C'est une succession originale de morceaux calqués dans les styles des diverses écoles. Ainsi le premier, à l'imitation de Bach et de Haendel, consiste en une courte fugue en *sol* majeur, suivie d'une *Sicilienne* qui amène la reprise de la fugue.

Bach et Haendel, comme chacun le sait, ont surtout sacrifié à l'idée. Mais il faut convenir que tout en se restreignant à une sévère sobriété de formes, ces maîtres illustres abondent tellement en mélodies gracieuses et en harmonies variées, qu'on n'admire pas moins leur fécondité que leur science profonde. Comparez, en effet, entre elles les parties analogues des ouvertures de *Saül*, *Esther*, d'*Acis et Galathée*, etc., par Haendel, et la plupart des fugues de Bach, abstraction faite de ces préludes si étonnamment diversifiés et si riches d'invention qu'ils font honte à nos imaginations épuisées, et vous demeurerez stupéfaits de la prodigalité de ces génies inspirés qui savaient doter leurs ouvrages des trésors dont débordait leur pensée.

Mais il n'y a aucune trace de cela dans l'œuvre de Spohr; les deux premières mesures de la fugue en 6/8, qui du reste n'ont rien de remarquable, révèlent d'avance à l'oreille ce qui va suivre. Et malgré la science consommée des effets d'orchestre dans la musique de l'auteur allemand, tout le temps qu'a duré *la Sicilienne* qui suit la fugue, j'ai songé malgré moi à cette délicieuse pastorale de Corelli du fameux concerto de *la Nativité* en faisant mille comparaisons à son avantage.

Le second fragment de la symphonie est un *larghetto* dans le style de Haydn et de Mozart, désignation qui n'est guère moins bizarre que ne le serait l'intitulé d'un morceau littéraire dans le style de Byron et de Walter Scott, car il y a pour le moins autant de différence entre les deux musiciens qu'entre les deux littérateurs. Ainsi, dans ses mouvements lents, Haydn est encore gai, tant il y a dans sa manière de vivacité, de spontanéité et de verdeur, tandis que Mozart, dans les siens, a porté à ses dernières limites l'expression, non la mélancolie, car il peint la tendresse de sentiment sans jamais tomber dans la fadeur.

Le *larghetto* de Spohr n'est ni frais ni expressif; l'idée mélodique, contenue dans quatre mesures, et d'un caractère presque trivial, est reproduite à satiété sous toutes les formes, jusqu'à provoquer une fatigue qui vient compliquer encore l'accumulation des épisodes harmoniques dont l'auteur use et abuse à tout propos.

Vint ensuite un *scherzo* à la Beethoven en *sol* mineur écrit lourdement sur un mouvement de menuet assez langoureux, avec un trio d'une facture tout-à-fait identique. Le seul accessoire piquant de ce morceau consiste dans l'accompagnement de deux tambours chargés d'établir sa parenté avec les merveilleux *scherzi* de Beethoven, et de communiquer au rhythme tout le brillant, toute l'énergie, tous les agréments et les contrastes qui ont rendu ceux-ci les modèles suprêmes du genre.

Jusque là les auditeurs avaient passé successivement de l'attention respectueuse à une patience tolérante, puis de la résignation à la fatigue; mais le finale rempit le charme. Persuadé sans doute que le temps présent ne lui offrait pour modèle aucun autre compositeur de symphonies que lui-même, Spohr s'est borné, dans son essai d'imitation de la musique moderne, à parodier grossièrement l'ouverture du *Mazaniello*, d'Auber. Mais à la place de ce morceau, écrit, je le répète, pour le théâtre, et non au point de vue purement instrumental, mais si plein d'animation, de grâce et d'une irrésistible mélodie, quoiqu'on puisse en contester la valeur classique, l'auteur de la symphonie héroïque, en contradiction flagrante avec le style dont il a voulu se faire l'écho, a choisi un thème si lourd et si usé, que Jullien et Musard même l'auraient dédaigné comme trop rebattu; enfin nous avons eu pour *crescendo* un déluge de notes traînardes, et en guise de *coda* brillante, une telle cacophonie de sons et d'accords, qu'il semblait que Spohr eût voulu faire la satire d'un des défauts les plus communs de l'école moderne; mais en réalité ce n'était qu'une amère critique de ses propres prétentions à se faire le maladroit interprète d'un genre absolument étranger à ses études et à son génie national.

Cette burlesque terminaison fut le signal d'une explosion de sifflets épouvantables. Les compositeurs contemporains ne pouvaient, au reste désirer une revanche plus éclatante que l'approbation qui accueillit ensuite l'ouverture des *Iles de Fingal*, de Mendelsohn. Mais je ne m'étendrai pas sur ce sujet, non plus que sur la symphonie en *fa* de Beethoven, dont l'andante fut bissé comme il le méritait, ni sur le charmant trio du menuet dont, pour la première fois, je trouvai l'exécution sans reproche.

Quant à M. Molique qui joua, dans la deuxième partie, un concerto de violon de sa composition, c'est un artiste qui possède d'éminentes facultés et une grande richesse de moyens, mais son style est aussi opposé que possible à la méthode des violonistes modernes. Les traits de sa figure, intelligents, mais un peu massifs, ne diffèrent pas moins de la physionomie rêveuse de M. Artôt, que son exécution sérieuse et compassée, de la mimique nerveuse, frénétique et passionnée, trop affectionnée, sous le prétexte du sentiment poétique, mais au détriment de l'art véritable, par cette foule de jeunes artistes de qui Paganini est l'idole instrumentale, comme Rubini est leur idole en fait de chant. Plein de fermeté, religieux observateur de la mesure, profond dans son expression sans affectation, d'un jeu naïf et perlé quand le sujet l'exige, mais dépourvu de tout esprit de charge, et toujours soumis au goût le plus sévère, M. Molique est incontestablement un de ces rares artistes dont les œuvres et le talent d'exécution assurent au génie musical un palladium pur et sacré. Et c'est un éclatant té-

moignage du bon sens et du discernement de notre public, que l'enthousiasme avec lequel a été proclamé son succès.

Le morceau solo de la première partie était un concerto de Weber exécuté à ravir par Moschelès, qui a rendu tous les effets pittoresques et passionnés de cette magnifique composition avec son énergie et son aisance habituelles. L'habile pianiste a été admirablement secondé par l'orchestre, et je doute que ce superbe ouvrage ait jamais été traduit avec autant de perfection.

Il me reste à peine assez de place pour consacrer un mot aux chanteurs: Tamburini d'abord, qui par malheur s'était chargé d'un air déplorable de Mercadante que l'orchestre a compris d'une manière plus déplorable encore, ce qui a provoqué le vif mécontentement des auditeurs; ensuite miss Birch, qui a chanté parfaitement l'air de Mozart : *Non mi dir'*, etc., et miss M. B. Hawes, à qui l'on fut sur le point de faire répéter l'air de Winter : *Paga fui*, etc., tant sa belle voix de contralto s'était brillamment manifestée sur la cadence du *sol*. Cet intéressant concert avait été organisé par M. T. Cooke et sir G. Smart.

Dresde, 20 avril.

Vous allez trouver que je suis devenu bien Allemand depuis que je suis en Allemagne, puisque je n'hésite pas à vous parler de Liszt au moment où vous l'avez revu et entendu. Mais que voulez-vous? Liszt a été pour nous un événement; les cordes qu'il a remuées vibrent encore, et nous ne cessons de nous en entretenir. Et puis savez-vous que ce souvenir prolongé est une chose assez digne de remarque, et faite pour donner jusqu'à un certain point la mesure de la puissance de l'artiste. J'espère donc que vous permettrez à notre admiration sa reconnaissance. D'ailleurs il vaut peut-être mieux laisser à cette admiration le temps de se recueillir, afin qu'elle se sanctifie quand elle est juste, ou qu'elle s'évanouisse si elle est exagérée. Puis, il me semblait que parmi tous ces hommes qui l'ont applaudi, tous ces cœurs qu'il a fait battre, il s'élèverait une voix éloquente qui dirait le génie de l'artiste d'une manière bien plus digne qu'à moi, humble, il n'a été donné de le faire. Mais les quelques lignes qui rendent compte de son passage à Leipzig sont loin d'avoir répondu à mon attente, pourquoi donc hésiterais-je encore? On dit que les grands bruits de l'Océan sont répétés par les plus petits coquillages, mes paroles aussi ne seront que l'écho affaibli des mille cris d'enthousiasme qu'il a excités en Allemagne, mais du moins seront-elles fidèles.

Un philosophe a dit : L'homme est une intelligence servie par des organes. En entendant Liszt cette vérité devient palpable. Chez d'autres on sent, pour ainsi dire, la matière qui agit; les sons viennent des doigts, des bras; partout le mécanisme domine; chez lui, au contraire, rien ne le rappelle. Liszt à son piano personnifie les deux types de l'humanité : l'intelligence et l'amour. Quand ses touches frémissent, et que son auditoire tremblant est dominé soudain par la puissance inconnue de l'artiste, comme jadis la Pythonisse sous l'influence du dieu, on comprend que les sons les plus vibrants sont produits par la force morale, et dominés par elle. Mais viennent tout-à-coup quelques notes fugitives d'une suave et merveilleuse douceur, alors vous concevez l'amour comme tout-à-l'heure vous conceviez la puissance, non une passion craintive et souffreteuse telle que l'éprouvent les êtres incomplets, mais l'amour fort et dévoué qui connaît l'abnégation sans faiblesse. Quiconque a vu Liszt jouer, quiconque a vu son œil s'illuminer et s'ouvrir comme pour exprimer toute l'énergie de sa pensée, puis se voiler, et jeter en longs regards les mystères d'amour qu'il chante, ne peut douter de l'action de l'âme, et ne peut expliquer que par elle comment ces membres si grêles, ce corps si mince et si chétif fait retentir des sons plus puissants qu'il n'a encore été donné à aucun homme de le faire.

Du reste que ce sentiment soit général, une comparaison que j'ai entendu beaucoup répéter me le prouve. On l'a appelé le démon. Faut-il donc que les hommes soient toujours les mêmes? Croiront-ils toujours que ce qui est surnaturel est diabolique? Quand les peuples simples du moyen âge voyaient s'élever quelque édifice bien hardi, ils l'attribuaient au diable. L'emploi de la matière a perdu tout son mystère pour les peuples du dix-neuvième siècle, celui de l'intelligence en conserverait-il encore un si grand, qu'ils dussent recourir au diable pour l'expliquer? Eh! non, non! ce n'est pas le démon qui donne une force si irrésistible à ces notes, qui leur prête un si ineffable parfum d'amour, ce n'est pas le démon enfin qui permet à l'homme d'élever l'homme jusqu'à Dieu, mais le génie; car où est le génie, là est Dieu!

A. A.

Nouvelles.

*** Le tonnelier-ténor que l'Opéra vient de découvrir se nomme M. Poultier; il est sur sa vingt-cinquième année. Sa taille est moyenne. Son extérieur n'a point de distinction; ses manières se ressentent de l'état obscur où *les dieux l'avaient caché*; mais elles se formeront sous le joug superbe où le voilà attaché. Six maîtres de toute espèce, parmi lesquels on compte Ponchard pour le chant et M. Coralv pour la grâce, se chargent de faire sortir la statue de ce bloc. L'Opéra a engagé M. Poultier pour quatre ans, au prix de trois mille francs d'abord, six mille la seconde année, dix mille la troisième et quinze mille francs la dernière.

*** Levasseur est de retour de son voyage départemental, qui a été pour lui une incessante occasion de triomphes.

*** Une des solennités de l'Académie royale de musique, l'examen des classes de la danse, a eu lieu la semaine dernière à huis-clos, dans la salle de l'Opera L'ensemble a été très satisfaisant. On a distingué particulièrement une jeune personne, élève de M. Petit, mademoiselle Robert, qui, par la grace exquise et l'élégante légèreté de sa danse, a enlevé les suffrages les plus difficiles à conquérir : ceux de ses rivales.

*** L'affiche de l'Opéra-Comique annonce la réouverture de la salle Favart pour demain lundi. En attendant, les troupes de l'Opéra-Comique et du Vaudeville répètent alternativement dans la salle des Menus-Plaisirs, et l'on chauffe incessamment la salle Favart pour la faire sécher.

*** Madame Félix-Mélotte, qui avait traité avec le théâtre de la Renaissance, est engagée à l'Opéra-Comique.

*** Un jeune artiste dont le talent donne les plus heureuses espérances, M. Sainte-Foix, ténor comique, vient, dit-on, d'être engagé pour trois ans au théâtre de l'Opéra-Comique. Ses débuts auront lieu à la nouvelle salle.

*** Le courage des artistes du théâtre de la Renaissance cède à la nécessité. La troupe ne continue pas les représentations qu'elle donnait depuis que M. Antenor Joly s'était éloigné de la direction. Il y a plusieurs projets tendant à l'occupation de cette belle salle, mais rien n'est arrêté encore. — Par l'effet d'un nouvel appel à leur courage, plusieurs artistes de la Renaissance voudraient se mettre en société et courir les chances d'une réouverture.

*** *Travaux des théâtres lyriques pendant le mois d'avril.* — Académie royale de musique. — *Les Martyrs*, opéra en quatre actes. Début de mademoiselle Julian, par le rôle d'Alice, dans *Robert-le Diable*. — Opéra-Comique. — *L'Élève de Presbourg*; *la Perruche*, opéras-comiques en un acte. Début de mademoiselle Dacier dans *la Mantille*, et de Legagneur, par le rôle d'Emile, dans *la Vieille*. — Renaissance. — Reprise du *Naufrage de la Méduse*. Débuts de Loudey, Delno et de mademoiselle Lory. Fermeture pendant six jours.

, On annonce que M. Schneitzhoeffer, auteur de la musique de *Proserpine*, de *Mars et Vénus*, de la *Sylphide* et de plusieurs autres ballets, à qui l'on doit aussi plusieurs symphonies bien faites, vient d'être nommé membre de la Légion-d'Honneur.

, On annonce que les concerts de la rue Neuve-Vivienne vont rouvrir par les soins d'une société d'artistes.

, M. Kalkbrenner, dont la vie a été mise en danger par une hémorrhagie due à la cause la plus insignifiante, est aujourd'hui entièrement rétabli.

, M. Vanuffel a donné dernièrement un concert rue Monsigny On y a entendu pour la partie vocale : mademoiselle Drouart, M. Porto; et pour la partie instrumentale : MM. Huerta et Baroilhet. Tous les morceaux de piano ont été exécutés par les élèves avec beaucoup d'ensemble et de netteté.

, Le concert de M Huerta, qui avait été annoncé pour mardi 5 courant, n a pas eu lieu; il nous est pénible d'ajouter qu'au moment même de la séance, plusieurs artistes lui ont fait défaut, et que parmi eux il s'en trouve plusieurs aux concerts desquels ce célèbre guitariste avait coopéré avec le plus grand désintéressement.

, Nous annonçons aujourd'hui un ouvrage d'une haute importance. La méthode de chant de notre célèbre Lablache était attendue et désirée depuis long-temps, et doit exercer une haute influence sur les études de l'enseignement du chant en France. Nous consacrerons à cet ouvrage un article spécial.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

, *Aix.* — On a placé récemment dans l'église de la mission de notre ville un orgue construit par la maison Daublaine et Callinet de Paris. Cet instrument est l'objet de l'admiration universelle. Ce n'est pas qu'il ait en lui rien d'extraordinaire, ni qu'il soit supérieur à ce qu'on connaît à Paris, mais dans tout le midi on ne peut citer aucun orgue remarquable, et à Marseille même, où l'on a fait récemment de grandes dépenses pour cet objet, on ne possède pas même un orgue de qualité médiocre.

, *Aire* (*Pas de-Calais*). — Monseigneur l'évêque d'Arras, élevé, comme on sait, au cardinalat, parcourt en ce moment son diocèse où il est reçu avec enthousiasme. A Aire, on a exécuté à son entrée dans l'église une cantate composée exprès pour cette circonstance par M. Danjou, organiste de Sainte-Eustache. On a ensuite chanté la premiere messe solennelle de Lesueur en présence d'un concours immense de peuple. L'exécution de ces divers morceaux a été très satisfaisante et fait honneur au talent et au zèle de M. Dubois, organiste. Nous avons déjà eu occasion de parler des efforts qui se font dans cette ville pour le développement et le progrès de la musique. Il serait à désirer que les villes voisines Saint-Omer, Béthune, Hazebrouk, par exemple, suivissent l'exemple donné à Aire.

, *Lons-le-Saunier.* — Un jeune vicaire de la paroisse Saint-Désiré, M. Lefranc, vient d'établir un cours gratuit de musique pour un certain nombre de jeunes gens qui se destinent au chant des offices. Déjà tous les dimanches un chœur nombreux se réunit à l'église pour y exécuter quelques faux-bourdons, et bientôt le chant sera installé à l'orgue dont l'accompagnement nourrit et améliore les voix. Le département du Jura est un de ceux où la musique prend une extension plus rapide et plus intelligente, parce que dans les premiers rangs de l'administration et du clergé, on compte des hommes de goût et d'un zèle infatigable.

, *Marseille.* — La première représentation de la *Lucie de Lammermoor*, grand opéra de M. Donizetti, a eu lieu dernièrement au Grand-Théâtre. Le succès de cet ouvrage a été complet. Le public a vivement applaudi plusieurs morceaux de cette partition vraiment remarquable. Damoreau et Dabadie ont eu les honneurs de la soirée et ont été rappelés à la chûte du rideau. Madame Minoret s'est montrée chanteuse habile et actrice touchante. — Le dernier concert Thubaneau, sans avoir eu l'éclat du précédent, n'en a pas moins offert des parties fort remarquables. Deux fragments de la symphonie de M. Turcas, gendre de Cherubini, ont donné aux auditeurs un vif désir de connaître en entier cet ouvrage remarquable. L'ouverture de *Benvenuto Cellini* a été exécutée avec plus d'ensemble que la première fois, et avec une entente plus grande des difficultés de ce morceau. On a beaucoup applaudi un *Pot-pourri* sur des motifs de Weber, très bien exécuté par M. Schmidt, violoncelliste habile; et deux mélodies composées par M. Roger sur les paroles de notre jeune compatriote, M. Joseph Autran. Les deux pièces de vers sur lesquelles M. Roger a brodé une musique agréable sont intitulées : *le Bruit de la chasse* et *le Ramier*. Un chœur de Xavier Boisselot, intitulé *Prière à la Vierge*, a fait le plus grand plaisir; c'est un chant religieux du parfum le plus suave. Les choristes de M. Trotebas l'ont dit à merveille. Le finale du deuxième acte de *la Vestale*, ce chef-d'œuvre de Spontini, terminait la première partie du concert; la deuxième a été couronnée par un autre chef-d'œuvre de Weber, l'ouverture d'*Euryanthe*. — La troupe italienne se propose de débuter par *Marino Faliero*. — M. Damoreau nous reste à l'Opéra-Français. Lyon nous enlève MM. Dabadie et Poppé. Dabadie est remplacé par M. Blondel, qui vient d'Anvers; Poppé par M. Gustave Blès.

, *Bordeaux*, 28 *avril*. — M. Gracciani et madame Larrobi qui ont donné dernièrement à Toulouse une série de brillants concerts, sont sur le point d'arriver dans notre ville, où ils se proposent de se faire entendre.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

, La troupe italienne qui donne des représentations à Bruxelles réussit d'une façon suffisante. Madame Matthey surtout obtient un véritable succès.

, M. Hainl, jeune violoncelliste français, en dépit de la terminaison germanique de son nom, a fait un début très heureux à Bruxelles, où l'on a le droit d'être difficile à l'égard des artistes qui jouent du même instrument que Servais, Demunck et Batta. Tandis qu'on sacrifie trop exclusivement, en musique, à la difficulté, il faut savoir gré à M. Hainl de chercher un style plus sage et plus large. Son jeu, qui est de très bonne école, se rapproche de la simplicité vers laquelle on commence à revenir.

Le Directeur, A. SPECHT.

CANAUX, ÉDITEUR DE MUSIQUE, rue des Fossés-Montmartre, 21.

Prix net : 15 fr.

Analyse raisonnée des principes d'après lesquels on doit diriger les études, développer la voix, la rendre légère, et former le goût.

MÉTHODE COMPLÈTE DE CHANT,

PAR

LOUIS LABLACHE,

ARTISTE DU THÉATRE-ITALIEN,

PREMIER CHANTEUR DE S. M. LE ROI DES DEUX-SICILES.

Avec un grand nombre d'*Exemples*, *Exercices* et *Vocalises gradués*.

En vente au même magasin : Douze Vocalises *et* vingt-neuf Exercices pour voix de basse, *par le même auteur.*

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 36.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 17 mai 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, ASCHERES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. BUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Un mot sur quelques nouveaux systèmes de notation musicale, par DANJOU. — Académie royale de musique : *Robert-le-Diable*; rentrée de Levasseur, etc.; par G. BÉNÉDIT. — Concerts du Conservatoire, par H. BERLIOZ. — Concerts, par MAURICE BOURGES. — Revue critique, par H. BLANCHARD — *Correspondances :* — Milan. — Londres. — Nouvelles.

UN MOT

SUR QUELQUES NOUVEAUX SYSTÈMES DE NOTATION MUSICALE.

Nous recevons de l'un de nos abonnés de Marseille une lettre au sujet d'un nouveau système de notation musicale indiqué par le célèbre Charles Fourier, et développé par l'auteur de la lettre, M. Spies. — Nous donnerions volontiers place dans nos colonnes à la théorie nouvelle, si nous croyions qu'il en dût résulter quelque utilité pour la propagation et l'enseignement de notre art; mais nous pensons que, sur ce point, toutes les tentatives échoueront, parce qu'elles choquent tous les usages reçus, et parce qu'elles ne remplacent pas parfaitement et sous tous les rapports le système établi. Nous croyons que les perfectionnements à introduire dans le système de notation ne peuvent être amenés par une théorie ou un système qui viendraient changer toutes les habitudes, mais bien par la toute-puissance de quelque homme de génie qui adopterait et imposerait dans la publication de ses ouvrages quelque modification au système établi. Ce sera là, comme nous le disons, l'œuvre d'un Meyerbeer ou d'un Rossini, mais ce ne peut être l'œuvre d'un journal ni d'un livre. Partant, nous continuerons à lire comme par le passé les partitions et les ouvrages des maîtres; nous enseignerons la lecture musicale par les procédés ordinaires, et nous ne conseillerons à personne d'en adopter d'autres.

A ce sujet nous ferons une remarque qui, ce nous semble, a bien quelque valeur dans l'examen de cette question: c'est que la simplification des procédés dans les arts n'aurait pas le résultat que rêvent certaines personnes. L'esprit humain est ainsi fait, qu'il a besoin de rencontrer des obstacles, de vaincre des difficultés pour donner un aliment à son incessante activité. — Si l'on en venait à simplifier l'enseignement et la lecture de la musique au point d'en rendre l'étude courte et facile, exempte de toute fatigue, de tout effort de l'intelligence, il est très probable que cette étude n'aurait plus d'attrait pour personne, et dans tous les cas, elle se vulgariserait au point de devenir banale et sans intérêt. Cette assertion n'est pas paradoxale, et l'expérience en démontre chaque jour, pour d'autres sujets, la réalité. — Il faut donc nous laisser nos usages et nos systèmes en attendant du temps, du progrès, du génie, qu'il les modifie ou les améliore. Ces améliorations seront lentes et progressives. La notation musicale elle-même en a reçu successivement de remarquables depuis trois siècles; nous ne doutons pas qu'elle n'en reçoive encore; mais ce que nous ne croyons pas, c'est qu'un amateur, un artiste, puisse, d'un coup de baguette, venir changer tout le système de notation établi, et en faire adopter un nouveau qui obligerait toutes les per-

sonnes qui croient savoir la musique d'en recommencer l'étude.

Voilà donc quelle est notre pensée, la pensée de la *Gazette musicale* sur ces tentatives diverses qui, depuis Rousseau, Demos, etc, jusqu'à M. Colet, ont eu pour but de changer notre mode de lecture et de notation musicale. Les partisans du méloplaste ont empoisonné la France de méthodes particulières dans lesquelles on retrouve presque toujours cette manie de modifier la notation en usage. — Il est résulté de ce déluge de méthodes une anarchie complète dans l'enseignement musical. Les colléges et les autres établissements universitaires n'ont pas échappé à ce désordre, qui a nuit et qui nuira long-temps encore au développement de la musique.

Toutefois, nous sommes disposé à rendre hommage aux bonnes idées lorsqu'elles se produisent, et nous devons dire que le système proposé par M. Spies est un des plus ingénieux qui aient été émis. Nous le repoussons par les raisons que nous avons données plus haut, et non pas parce qu'il nous paraît indigne d'examen.

Nous avons sous les yeux un ouvrage conçu également dans la pensée de produire un nouveau mode de notation : c'est un *Nouveau Psautier à l'usage des églises protestantes, publié à Castres par M. Cruppi*. Ce sont encore le méloplaste et son auteur, Galin, qui ont inspiré ce travail. La notation en chiffres y est adoptée, ce qui fait que ce livre ressemble assez à un traité de mathématiques. Nous croyons que le peu de succès d'un tel ouvrage en démontrera mieux que nous l'inutilité et les inconvénients. Il est triste seulement de penser que des hommes de mérite viennent éteindre dans de semblables tentatives leur ardeur et leur zèle pour la propagation de notre bel art.

F. Danjou.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

ROBERT-LE-DIABLE. — RENTRÉE DE LEVASSEUR.

108e REPRÉSENTATION DE ROBERT-LE-DIABLE, ET DIX MILLE FRANCS DE RECETTE.

Voilà le distique fabuleux que M. Duponchel devrait faire écrire en lettres d'or sur le fronton de l'Académie royale de musique.

Oui, rien de plus exact; mercredi, dès sept heures du soir, la salle était envahie; pas une place à l'orchestre, pas une place au parterre, pas une loucarne aux cinquièmes loges. L'affluence était partout, et cependant il s'agissait d'un ouvrage représenté cent quatre-vingt-dix-sept fois, et dans lequel Duprez ne chantait pas une seule note. Que voulez-vous? telle est la puissance du génie! *Robert-le-Diable* est une de ces œuvres de granit contre lesquelles le temps et la mode ne peuvent rien. Il y a là des caractères et des situations admirables traités par Meyerbeer plus admirablement encore. La formule y tient peu de place, et l'idée y domine toujours. C'est, du reste, ce qui explique le succès immortel des œuvres de Gluck et de Mozart dont *Robert* est une continuation, non pas quant à la forme, mais sous le rapport du sentiment, de la vérité et de l'observation philosophique.

Dans cette soirée brillante, Levasseur faisait sa rentrée par le rôle de Bertram, rôle savant et profond qui, en 1831, mit le sceau à sa réputation de chanteur et de tragédien lyrique.

Personne jusqu'ici n'a pu faire oublier Levasseur dans le personnage de Meyerbeer; Bertram est sa propriété exclusive. Après avoir établi cette grande figure avec un talent incontestable, Levasseur se l'est assimilée par l'étude, et l'individualité puissante dont il l'a revêtue est un secret qu'il doit emporter avec lui.

Aux troisième et cinquième actes où Levasseur s'est montré dans tout l'éclat de son talent, le public a témoigné par de nombreuses marques de sympathie tout le plaisir qu'il éprouvait à revoir un artiste dont la présence à l'Opéra est toujours accueillie comme un événement heureux.

Mademoiselle Julian, qui continuait ses débuts dans le rôle d'Alice, s'est fait applaudir au troisième acte, dans son grand duo, lorsqu'elle dit : *Le ciel est avec moi, je brave ta colère*, elle a fait entendre un *si* et un *ut* dièze aigus d'une éclatante pureté. Quel dommage que le *medium* de cette voix ne soit pas en harmonie avec les notes élevées! Cependant avec un travail intelligent et assidu, nous pensons que mademoiselle Julian pourra modifier les notes faibles et incertaines de la première octave, et alors ce sera là sans contredit un talent complet.

Mademoiselle Elian, qui arrive de province où elle a obtenu de fort beaux succès, a chanté la princesse Isabelle de manière à nous rappeler les beaux jours de ce rôle à l'époque où il fut créé par madame Damoreau.

G. Benedit.

DERNIER CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Que voulez-vous que je vous dise encore de la *Symphonie pastorale* qui commençait le concert?... Avez-vous vu le soleil se lever un jour d'été? Avez-vous dormi à midi au bord d'un ruisseau, dans une prairie, sous les saules, pendant que les cailles amoureuses s'appelaient au loin dans les blés, que le grand accord parfait majeur de la lumière vibrait d'un bout à l'autre de l'horizon, que le grillon jouait des timbales dans l'herbe, que le rossignol du bosquet voisin chantait sa cavatine ampoulée? Avez-vous souri à la mine espiègle de la fauvette qui, passant sa petite tête entre deux feuilles de troëne, et jetant comme un cri moqueur sa joyeuse chanson, vient fixer sur vous ses deux yeux noirs, curieux et effarés?

Avez-vous suivi au loin dans la plaine la marche inquiète du pasteur ramenant au bercail son troupeau que menace l'orage? Un doux frisson a-t-il parcouru vos membres, en vous sentant bien à l'abri, pendant que votre œil admirait dans les nuées chargées de pluie le vol ardent des éclairs? Avez-vous dormi au bruit du tonnerre, sous le chaume, bercé par la tempête? Les cris de joie du laboureur, l'aspect d'une végétation renaissante, le parfum des fleurs dans cette atmosphère épurée et plus sonore après l'orage, ont-ils rempli votre cœur de l'amour religieux de la nature, de rêveries infinies, de pensées mélancoliques, de méditations graves et résignées?

Alors vous pouvez comprendre la *Symphonie pastorale*.

N'avez-vous vu dans ces phénomènes sublimes que des causes de danger, des sujets de dégoût et d'ennui dont il faut également se garantir, n'allez pas écouter le chef-d'œuvre de Beethoven, c'est un livre fermé pour vous. Contentez-vous de mille autres symphonies *très bien faites* et qui vous feront *beaucoup de plaisir*.

Il en est à peu près de même pour l'ouverture de *Coriolan*. Il faut avoir lu et senti le *Coriolan* de Shakspeare pour pouvoir s'élever à la hauteur de celui de Beethoven. Evidemment la grande majorité du public n'est pas dans ce cas.

Le *Gloria* de M. Cherubini, plein de vigueur et d'éclat, a produit beaucoup d'effet.

Je n'étais malheureusement pas dans la salle au moment où l'on a exécuté l'air de *la reine Saba*, que l'affiche a si plaisamment appelé Reine DU SABBAT. N'en pouvant juger par moi-même, je m'abstiens d'en parler. On m'a dit que madame Wideman avait su s'y faire vivement applaudir. Cet air est de M. Elwart.

Alizard et Massol ont eu leur succès ordinaire dans le chœur admirable d'*Euryanthe*. Quant à l'ouverture d'*Oberon*, c'est, je l'ai dit souvent, la plus merveilleuse féerie musicale qui se puisse entendre. Inutile d'ajouter que l'exécution n'a rien laissé à désirer.

On parlait ces jours-ci de dépecer le *Freychütz*, de l'assaisonner suivant les usages de la cuisine parisienne, et de l'offrir aux grossiers appétits des goinfres du parterre de l'Opéra. On n'en parle plus heureusement! Ah! pauvre Weber! le danger est passé!

CONCERT DE M. HABENECK.

Les vents et le public sont changeants. Il y a deux ou trois ans, le concert donné par le célèbre chef d'orchestre de la Société des concerts avait rempli la salle du Conservatoire; à celui de dimanche dernier les auditeurs se pouvaient compter. Et pourtant le programme offrait aux plus exigeants un choix de chefs-d'œuvre capables de les satisfaire. Mais il faisait beau, mais il faisait chaud, mais les grandes eaux jouaient à Versailles, mais il y avait des courses de chevaux au Champ-de-Mars, mais on avait déjà entendu cette année dix autres beaux concerts dans cette même salle, défrayés par les mêmes illustres compositeurs, exécutés par les mêmes virtuoses, et *payés au même prix*; mais on se lasse de tout, même de payer.

Après une charmante symphonie de Haydn, Ponchard a supérieurement chanté le bel air de *Stratonice*, qu'on entend si rarement (*Versez tous vos chagrins*). Le public a été tout heureux et tout aise de trouver Méhul digne de paraître dans la redoutable compagnie des grands maîtres allemands. MM. Habeneck et Tulou, l'un dans un concerto de violon, de Mozart, l'autre dans un air varié de flûte, ont réuni les suffrages acquis d'avance à leurs talents consacrés par la célébrité.

La symphonie en *la* de Beethoven est toujours la même, ses interprètes sont toujours aussi fidèles, intelligents et pleins de verve, et notre admiration pour elle n'augmente pas, c'est impossible. Mademoiselle Heinefeter qu'on entendait en public pour la première fois ce jour-là, n'a pas répondu aux espérances que son engagement à l'Opéra devait faire concevoir. Sa voix n'est belle que dans le médium, elle manque de chaleur et ses intonations ne sont pas toujours justes.

H. BERLIOZ.

CONCERTS.

M. PÉRONNET. — MADEMOISELLE BOUTIBONNE.

Voici le joyeux printemps qui approche à belles journées, et la musique s'enfuit devant lui; la musique, cette fleur d'hiver qui s'étiole aux rayons d'un soleil brûlant. Encore une quinzaine, et toute salle restera muette, toute corde détendue. Les artistes se seront dispersés çà et là comme des volées d'oiseaux voyageurs. Désormais, c'est loin de Paris, sous le couvert des grands bois, au milieu des champs et des vertes prairies, que vous entendrez de mélodieux concerts, de sublimes symphonies qui effacent certainement (que Beethoven et M. Berlioz me le pardonnent) toute symphonie émanée d'une cervelle humaine. C'est à la molle clarté des étoiles, par des nuits transparentes, que vous assisterez à de merveilleuses sérénades, des sérénades qui valent bien, ma foi, celles de M. Louis; il en conviendrait lui-même. Allez donc dans les campagnes où le *renouveau* vous appelle, ce délicieux *renouveau* si bien compris et si bien célébré par la poésie du siècle de la renaissance, autre printemps de notre littérature. Allez retremper votre oreille de dilettante aux riches harmonies de la nature et la reposer des rudes atteintes dont sa délicatesse a dû souffrir plus d'une fois; car il y a eu cette année débordement de séances musicales, et le mauvais l'a de beaucoup emporté sur le bon : c'est l'usage. Il est vrai que cet usage n'a guère plus le sens commun que celui de rendre compte de concerts ridicules ou fastidieux; car que vous importe, lecteur bénévole, de savoir si le public a bâillé à gorge déployée en écoutant MM. *** et mesdames ***? Attendez cependant. La critique n'a d'autre vengeance à tirer de l'ennui que la publicité; par la crainte de ce châtiment qu'elle distribue à propos, elle espère déterminer ces hardis bénéficiaires à traiter avec plus de courtoisie une assistance respectable. Aussi est-ce sous l'influence de cette flatteuse perspective que je vous parlerai de la soirée donnée le 25 avril par M. Péronnet.

M. Péronnet, qui n'a pas précisément la même célébrité que son homonyme, est professeur de chant, et doit être même excellent professeur, si nous en croyons nos souvenirs de l'Odéon, et les preuves de talent qu'il donne encore. Au demeurant, il a dit avec entrain et gaieté deux bouffonneries fort estimées d'un certain public, et dans lesquelles on a surtout applaudi sa verve et son débit facile. Voilà pour le bénéficiaire. N'étaient MM. Grard, Lacombe et Triebert, qui ont stimulé tour à tour l'attention, l'auditoire eût couru grand risque de subir l'influence du narcotique présenté par mademoiselle Destrées. Cette jeune et belle personne possède pourtant une voix étendue d'un joli timbre, mais pesante, abrupte, peu travaillée; elle estropie quelquefois le trait et ralentit même le mouvement sans raison apparente. Peu de chaleur, peu d'animation; j'allais presque dire peu de justesse; car mademoiselle Destrées donne çà et là quelques démentis aux lois du solfége, et parfois aussi à celles de la bonne prononciation. Jugez après cela s'il lui était possible de s'élever à la hauteur de la grande scène de *Robin des Bois*, ce chef-d'œuvre de passion profonde et exaltée, qui réclame un gosier des plus exercés, une âme susceptible d'émotions fortes, une ampleur de méthode presque inconnue en France. L'air de Weber a été donc aussi mal rendu que mal compris. Il serait bien aux amis de mademoiselle Destrées de l'engager à s'en tenir momentanément à la romance qu'elle dit fort agréablement, non la romance dramatique comme celle de *Robert* et de *la Juive*, mais la romance couleur de rose, musquée, maniérée, assaisonnée de maximes à la Dorat, et telle enfin que MM. Grisar et Masini en fournissent les salons depuis trop long-temps.

C'est surtout par l'abus de ce genre de fadeurs que le concert de M. Péronnet s'est rendu remarquable. Une dame inconnue (et l'incognito est ici une preuve de tact) en a dit jusqu'à trois, coup sur coup. Le vieux Ruy Gomès avait vraiment raison : C'est trop de deux, madame. Une de ces romances a procuré à M. Triebert l'occasion de se faire applaudir dans une ritournelle de hautbois exécutée avec beaucoup d'élégance. Le son de M. Triebert est net et facile, généralement doux et d'une grande pureté. Il a phrasé avec autant de goût que de brillant un solo de cor anglais et une fantaisie pour hautbois, faiblement accompagnée par

M. A. Wolff. Ce jeune pianiste, qui n'est pas du tout l'auteur de la jolie musique répandue dans le monde sous le nom de M. Édouard Wolff, est aussi très inférieur pour l'exécution à M. L. Lacombe. Il y a dans celui-ci du nerf, de l'intelligence, du feu, une prestesse de doigts singulière; mais M. Lacombe abuse un peu de ses moyens. Il n'aurait pas beaucoup à faire pour devenir maniéré; il exagère son énergie. On peut toucher du piano avec force sans être obligé de le boxer, tout comme on peut émettre un grand volume de voix sans crier. Or, ce dernier reproche nous l'adresserons à M. Grard avec tous les ménagements qu'on doit à un artiste d'un talent incontestable. Dieu merci, les ressources de ce baryton sont suffisantes pour qu'il n'en soit pas réduit à forcer nature. Le vrai mérite d'un chanteur ne consiste pas dans la puissance excessive de la voix; que M. Grard redoute donc de nuire par ce défaut à plusieurs belles qualités qui le recommandent au public. Il a beaucoup de flexibilité; qu'il évite d'en abuser pour accumuler les roulades et les points d'orgue. N'eût-il jamais chanté que l'*andante* de l'air des *Deux familles*, il prouverait qu'il possède une méthode large, c'est-à-dire l'art si difficile de maîtriser le gosier à sa guise. Pourquoi donc l'Opéra diffère-t-il les débuts d'un artiste engagé depuis plusieurs mois et dans un emploi si négligé aujourd'hui? Les amateurs doivent souhaiter cette épreuve, ne serait-ce que pour entendre certains rôles correctement prononcés, car c'est surtout par la clarté et la franchise de la diction que M. Grard se fait distinguer.

Cette qualité, sans laquelle il n'y a pas de bon chanteur possible, quel que soit, du reste, son talent de vocalisation, n'est pas encore très commune en France, quoique Duprez ait donné à cette partie du chant une impulsion singulière. L'Allemagne l'emporte sur nous en ce point, comme en bien d'autres qui dépendent du domaine musical.

Mademoiselle Unald, qu'on a entendue au concert de mademoiselle Boutibonne, n'a pas failli à cette excellente doctrine pratiquée dans son pays. Elle a chanté successivement en italien, en français, en allemand, et dans les trois langues n'a pas cessé un seul instant de rendre le texte le plus intelligible du monde, du moins pour les amateurs polyglottes. Comme cantatrice expressive et d'un talent élevé, on a cité mademoiselle Unald déjà bien souvent. Il est donc inutile de revenir sur des éloges mérités, qui ne peuvent que croître en raison des progrès sensibles de cette jeune Allemande. Le grand air de Mercadante, semé de difficultés en tout genre, *les Plaintes de la jeune fille*, de Schubert, une mélodie mélancolique de M. Krebs, compositeur absolument inconnu à Paris, elle a tout dit avec une convenance parfaite, une méthode supérieure, et surtout un accent vrai, venu de l'âme, qui ne s'apprend à nulle école; et c'est fâcheux, car je me hâterais d'inviter M. Al. Dupont à y chercher la chaleur vitale dont son chant a si souvent besoin. Au concert de mademoiselle Boutibonne il a pourtant dérogé à sa froideur habituelle, et obtenu un légitime succès dans un air français des plus nuls.

Puis est venu M. Apollinaire de Kontski, jeune violoniste qui se joue des difficultés, et mérite à tous égards une place honorable parmi les virtuoses de second ordre. Son archet a de la sûreté, du mordant, beaucoup d'égalité dans le staccato; mais le son qu'il tire de son instrument est dur, âpre, dépourvu de moelleux : c'est là un vice radical qu'on ne modifie guère. A cela près, il a été digne des applaudissements que lui ont valu le *tremolo* de Bériot, et un morceau de sa composition ni meilleur ni plus faible que tant de morceaux de *musique courante* patiemment écoutés chaque jour.

Il me reste à parler de la bénéficiaire, mademoiselle Boutibonne. Elle est pianiste, et pianiste de mérite, non pas de première force, quoiqu'elle se tire fort bien des passages les plus ardus. Mais ce n'est pas tout que de triompher des difficultés, il faut les exécuter avec une aisance, un abandon qui ne les laisse pas soupçonner, et n'inspire ni défiance ni inquiétude à l'auditeur. Sous ce point de vue, mademoiselle Boutibonne aurait peut-être mieux fait de ne pas se mesurer avec le finale de *Moïse*, de Thalberg, cet éternel finale que tout pianiste veut jouer, et qu'il y aurait assurément de l'originalité à ne pas aborder. Il demande tant de vigueur, tant de puissance colossale dans les doigts, que les forces naturelles d'une femme (à moins qu'elles ne soient exceptionnelles, et je ne lui en ferais pas mon compliment), ne sauraient y atteindre sans des efforts infinis. Mademoiselle Boutibonne, dont le toucher plein de grâce et de douceur s'est montré sous un jour très avantageux dans les variations en *la* bémol de Beethoven, exécutées avec beaucoup d'expression, aurait pu ne pas ambitionner d'autre succès. Il n'est pas donné à tous, et particulièrement à toutes de déployer une vigueur herculéenne. Heureusement, ce n'est pas au piano que *la raison du plus fort est toujours la meilleure*. Du reste, la méthode de mademoiselle Boutibonne est excellente de tout point; les qualités de son jeu ne laissent pas douter qu'elle ne soit un habile professeur, et ce mérite-là en vaut bien un autre, surtout lorsqu'on y joint un bon style d'exécution et une intelligence peu commune de la musique élevée.

Avant de terminer, je voudrais pouvoir vous apprendre quel est M. Ruggiero, qui a si bien diverti l'assemblée. Le connaissez-vous? Pour mon compte, tout ce que je vous en dirai, c'est qu'il est fort comique et fort gai dans le genre bouffe; mais de voix, il n'en a pas plus que sa femme, et véritablement c'est bien peu. En revanche, MM. les amateurs en ont prodigieusement donné dans un chœur d'introduction composé sans doute par quelque autre amateur, M. Zerezzo, dit le programme. Ce chœur n'est à coup sûr ni bien neuf ni bien original, mais il est joli; et puis, MM. les amateurs ont chanté cela à merveille. Comment donc! pas un écart de justesse, pas une erreur de mesure, des rentrées exécutées à point, et de l'entrain, de l'intelligence, une belle sonorité! Voilà de quoi donner tous les regrets du monde à MM. les directeurs de l'Opéra-Comique, qui n'ont pu, depuis nombre d'années, se former une petite troupe de choristes passables. Mais qui sait ce qu'ils nous réservent pour la nouvelle salle Favart?

MAURICE BOURGES.

Revue critique.

ENCYCLOPÉDIE DU PIANISTE-COMPOSITEUR, *par* M. J. ZIMMERMAN.

Les gros livres ne sont pas toujours les meilleurs : ce n'est point par l'étendue qu'un ouvrage vaut. Un auteur développe quelquefois ses idées à l'excès, et leur fait perdre ainsi, par le défaut de concision, leur force et leur utilité. C'est surtout dans l'enseignement de la science instrumentale qu'il ne faut pas se perdre dans les vaines abstractions de la phraséologie; la didactique veut avant tout en ce genre mesure et clarté; et c'est aussi du musicien que le poëte a dit :

Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire.

Rabelais, par une de ces figures originales, de ces tournures de phrases qui lui sont propres, dit en son vieux langage que c'est surtout la *mouelle* que le lecteur doit rechercher en ses écrits; c'est aussi cette substance que tous

professeurs ou élèves sont sûrs de trouver dans l'ouvrage que vient de publier M. Zimmerman, sous le titre de : *Encyclopédie du pianiste-compositeur.*

Si le titre d'Encyclopédie paraît d'abord ambitieux appliqué à l'enseignement d'un instrument, on doit considérer que le piano est devenu pour ainsi dire un orchestre, qui comprend, résume toutes les parties de l'art musical, depuis l'accompagnement de la romance jusqu'à celui de la partition la plus compliquée, comme depuis la vaste symphonie réduite et arrangée, jusqu'au léger quadrille avec lequel il règne et brille dans les salons à l'égal du classique violon, s'il ne l'a tout-à-fait détrôné Enfin, pour nous exprimer dans une langue qui, pour beaucoup de gens, est peut-être un mystère, on peut affirmer que le piano est *utilitaire* autant qu'il est *humanitaire*, comme dirait le *Phalanstère.* Mais quittant ce langage qui a plus de rime que de raison, hâtons-nous de reconnaître que la Méthode de M. Zimmerman — car ce titre consacré convient tout aussi bien à son œuvre que celui qu'il lui a donné — est un ouvrage de conscience et d'expérience, serré, plein de choses conquises par la patience, et couronné par un résumé scientifique de l'art de la composition appliquée au piano, qui se distingue autant par la clarté que par la pureté des principes.

Cette Méthode est divisée en trois parties. La première renferme les éléments de la musique, les gammes dans tous les tons pour le piano, et vingt-quatre thèmes faciles, empruntés aux ouvrages les plus connus de nos grands maîtres. Les deux tiers de la seconde partie sont exclusivement consacrés aux exercices en tous genres. C'est là la partie mécanique de l'ouvrage, mais qui n'est pas la moins utile; c'est là que M. Zimmerman a réuni tous les exemples de doigté rationnel et souvent exceptionnel que lui a révélé une expérience de trente années de professorat, carrière de patience, de dévouement, pendant laquelle il a lancé dans le monde musical tant d'élèves qui sont devenus d'habiles professeurs. Des études, des caprices et trois fort belles fugues terminent cette seconde partie. Ces morceaux dus à M. Zimmerman, à ces élèves dont nous venons de parler, et à des maîtres célèbres tels que Scarlatti, Mozart et Cherubini, sont précédés de quelques considérations sur la théorie de l'art, sur le son, le style, le goût, d'où émanent l'esthétique, l'idéalité, la poésie musicales. Ces matières sont traitées avec un profond sentiment musical uni à une riche érudition, car M. Zimmerman est homme de tact, d'esprit, autant qu'habile professeur. Si nous contestons qu'on puisse définir mathématiquement le son, cette première de toutes les facultés d'un instrumentiste, qui vient, sinon de l'âme, du moins d'une harmonie parfaite de tout le système physiologique; si nous ne pensons pas, ainsi que M. Zimmerman, que le jeu lié, la pédale, les arpéges puissent jamais vous faire acquérir un son large, noble et puissant, si vous ne l'avez pas en vous, nous reconnaissons pour bonne, excellente, vraie, sa définition du style. Nous partageons entièrement sa manière de voir lorsqu'il dit que c'est l'âme, la sensibilité, la distinction, la noblesse du style qui révèlent le grand pianiste ; et nous ne sommes pas moins de son avis, lorsque l'habile professeur ajoute d'une façon spirituelle et piquante : Ne jouer que correctement, c'est bien parler pour ne rien dire.

M. Zimmerman est animé d'une bienveillance générale à l'égard des pianistes passés et contemporains, car il est peu de noms et d'ouvrages pour le piano qu'il ne cite, en en recommandant l'étude. Cela prouve, au reste, sa modestie et l'absence de tout étroit esprit d'école; cela nous explique aussi la mesure, la concision de son *Encyclopédie du pianiste-compositeur.* Cette dernière qualification lui imposait l'obligation d'initier l'élève à tous les mystères de la haute science musicale, obligation dont il s'est parfaitement acquitté. L'harmonie simple, les imitations, le contre-point double, triple, quadruple, et enfin la fugue, ce beau complément de toutes bonnes études musicales, sont traités *ex-professo* par M. Zimmerman dans la troisième et dernière partie de son *Encyclopédie du pianiste-compositeur.* Cet ouvrage dans lequel il a su éviter le fatras scolastique en classant tout cependant, en définissant mille petites difficultés qu'une longue pratique de l'enseignement peut seule vous faire apercevoir, mérite d'obtenir un succès européen, brillant, durable; et classerait son auteur parmi les premiers professeurs de notre époque s'il n'y était déjà depuis long-temps.

Henri Blanchard.

Correspondances.

Milan, 28 avril 1840.

Si l'on devait, après deux épreuves malheureuses faites sur le théâtre de la Scala, conclure que *Marino Faliero*, opéra de Donizetti, n'est pas de tout point une œuvre de grande portée, on courrait risque de se tromper. Cet ouvrage a été écrit pour Paris où l'exécution en fut confiée aux chanteurs les plus distingués. Reporté dans une sphère inférieure, il a produit par deux fois le même résultat que celui obtenu par cet enfant qui voulait faire tourner un moulin avec un soufflet.

Nous devons néanmoins des remerciements à l'entreprise qui, pouvant nous faire passer le printemps avec une mauvaise comédie au théâtre de la Canobbiana, a continué à nous ouvrir la Scala; mais notre gratitude serait plus grande si elle savait proportionner le choix des opéras aux forces des chanteurs, et si, renonçant parfois au genre sérieux, elle faisait reproduire ici quelques bonnes productions bouffes où les médiocrités sont d'ordinaire au moins suffisantes, sans sacrifice d'amour-propre de leur part et sans risque pour nos oreilles.

Après dix ans de pérégrinations en Amérique, nous avons revu le célèbre bassiste Galli sur le théâtre de sa gloire passée; mais comment l'avons-nous revu! Le père d'Agnèse, le Mahomet, le sergent de *la Gazza Ladra*, a été accueilli avec cet enthousiasme que le public accorde d'ordinaire à quiconque a possédé un nom illustre, une célébrité exceptionnelle. Ce fut un juste tribut de respect pour ce qui n'est plus aujourd'hui qu'un souvenir et rien de plus, un holocauste à l'image parlante de celui qui fut un grand artiste. Nous serions coupable d'ingratitude si nous pouvions ajouter une seule parole qui pût sembler amère à Galli; nous nous consolerons plutôt en pensant que les entrepreneurs l'ont choisi pour diriger nos représentations musicales; car avec ses talents, son intelligence et son expérience éprouvée, il nous délivrera, nous l'espérons, de ces anomalies et de ces contre-sens dont le public a si souvent sujet de se plaindre.

Quoique tout ce qui nous revient de France ait ou s'arroge une sorte de gracieuse importance, la signora d'Albert, qui nous est venue d'outre-mont, n'a pas apporté avec elle tout ce qui était nécessaire pour donner quelque valeur à cette prétention-là. Elle est douée d'une belle voix, mais prononce fort mal, manque d'expression dramatique : d'ailleurs, comme actrice, d'une parfaite nullité. Le ténor Fraschini a chanté avec beaucoup de justesse et de grâce quand il n'a pas eu la mauvaise idée de forcer sa voix. Le bassiste Bonafous est plein d'une bonne volonté dont il lui sera tenu compte dans un théâtre de second ordre.

Anna Bolena, chef-d'œuvre de Donizetti, a suivi *Marino*

Faliero, la seconde fête de Pâques. Né sur la scène du théâtre Carcano, et chanté par la Pasta, Rubini et Filippo Galli, il ne faut pas s'étonner qu'après en avoir entendu l'admirable exécution il y a neuf ans, nous en conservions un très vif souvenir, de même qu'il n'est personne ici qui ne soit convaincu de l'extrême difficulté d'exécuter d'une manière satisfaisante cette partition, écrite originairement pour des artistes d'une si grande renommée, pour des chanteurs si consommés. Sans doute l'*Anna Bolena* pourrait réussir hors de Milan, comme cela s'est vu à Rome avec Donzelli et mademoiselle Ungher, mais ici l'entreprise était téméraire. Elle avait été faite déjà une première fois, et elle avait manqué. On espérait peu de cette seconde tentative, et la prévision était juste. Cette partition a été sacrifiée à la mauvaise habitude d'adapter tant bien que mal les chanteurs aux opéras, au lieu de choisir les opéras selon les forces des chanteurs. Ignazio Marini, basse, auquel nous avons dit plusieurs fois la vérité avec la franchise de quiconque a un avis indépendant, a voulu nous prouver, en cette circonstance, qu'il sait faire son profit des critiques raisonnées et polies beaucoup plus que des louanges prodiguées indistinctement par l'ignorance, la faiblesse, l'amitié ou par une indigne spéculation. Marini a donc bien chanté son rôle, avec justesse, avec accent dramatique et facilité de modulations. Il a bien fait sentir le caractère de l'homme faux, cruel et ténébreux qu'il avait à représenter. Le public l'a récompensé de ses efforts. Le ténor Basadonna n'est pas bien en voix; il chante une partie trop haute pour lui et lutte avec un souvenir terrible, le souvenir de la voix et de l'agilité de Rubini. En somme, il prononce bien, se sert de ses moyens avec une adresse suffisante, et nous pensons qu'il pourra, en se rétablissant, se montrer sous un aspect plus favorable dans cette partition, et produire dans un autre ouvrage un meilleur effet sur le public.

Une belle jeune Napolitaine, mademoiselle Granchi, s'est produite pour la première fois sur la scène du grand théâtre avec ce tremblement naturel à tout acteur qui prend à cœur son art et sa réputation. Elle est douée d'une voix douce et harmonieuse, chante juste et avec une méthode très précise qui plaît beaucoup. Le public courtois ne lui a pas ménagé les applaudissements, et il est juste de dire que son duo avec Marini, au premier acte, est un morceau dont l'exécution ne nous a rien laissé à désirer. Nous regrettons qu'elle ait omis son air du second acte, peut-être trop bas pour elle.

Reste la tâche difficile de parler de madame Schütz, dont nous nous rappelons les précédentes destinées, revêtues de tout l'éclat que leur prêtèrent ses succès à la Scala dans le rôle difficile de Juliette. Mais comme nous ne voulons ni trahir la vérité par de faux éloges, ni être accusé de manque d'égards envers une artiste qui eut du mérite et quelque renom dans les annales de la musique italienne, nous laisserons ce sujet pénible aux gens qui ne reculent pas devant l'aspect des naufrages, même quand ce malheur frappe le beau sexe.

L'institution des asiles pour l'enfance vient d'avoir une bonne fortune. La *Société noble* a bien voulu céder le jour de Pâques ses salons magnifiques, illuminés splendidement à ses frais, pour qu'on y pût donner une grande académie vocale et instrumentale au bénéfice de cet établissement, lequel, grâce à la bienfaisance publique et à la protection du souverain, prospère chaque jour davantage. Une société nombreuse et choisie était accourue à cette soirée honorée de la présence des princes.

Madame Pasta y chanta quatre morceaux avec cette puissance de voix qui a porté son nom à une si grande hauteur, et nous rappelant une gloire théâtrale qui ne sera point facilement égalée. Les élèves des deux sexes du Conservatoire de Milan, Vincenzo Galli, et M. d'Avila, amateur, y chantèrent également; mais le morceau qui, après ceux de la Pasta, excita le plus d'enthousiasme, fut un concerto de violon, exécuté par un jeune homme de vingt-deux ans, M. Bazzini de Brescia, qui paraît vouloir rivaliser avec les prodiges de l'archet de Paganini.

Nous avons chez nous un autre jeune homme né à Naples, M. Siri, qui, à l'âge de dix-sept ans, a éveillé les échos les plus flatteurs des salons de Milan en touchant le pianoforte. Il a l'heureuse idée de se rendre à Londres. Nous voudrions, nous, que Bazzini se décidât à aller à Paris pour s'y faire entendre par le célèbre violoniste dont le nom a rempli l'Europe.

M. Vestris a composé pour la Scala un ballet qui est une bien maigre chose. On y voit danser avec plaisir mademoiselle Guzman et Varin, la première, Napolitaine, la seconde, de Paris.

Nous avons au théâtre Re la troupe française, dirigée par M. Doligny aîné. La fleur de la société milanaise accourt à ses représentations. Hier, les Français ont été honorés de la présence de S. M. l'archiduchesse Marie-Louise, duchesse de Parme, et de nos princes.

---

6 mai 1840.

Pauvre théâtre de la Scala! *Marino Faliero* étant gravement compromis, *Anna Bolena* presque sifflée par l'impéritie de quelques exécutants, on a eu recours aux *Avventurieri*, du maestro Cordella, comme si un mauvais opéra pouvait relever des chanteurs jugés médiocres dans deux bons ouvrages. Filippo Galli, à qui sa mésaventure dans *Marino Faliero* ne paraît pas encore avoir persuadé de se borner à la direction de la scène, a voulu faire une seconde expérience dans l'opéra bouffe. Elle est devenue, comme la première, fatale à son amour-propre. Vincenzo Galli, par suite d'un amour fraternel que nous avons bien envie de blâmer en cette circonstance, a voulu rivaliser avec son frère, et, pour compléter ce trio spécial, est venu se joindre Bonafous, l'autre basso, qui les a aidés à exercer la patience du public.

Le ténor Fraschini, naguère excellent choriste à Pavie, aujourd'hui nouveau champion du grand théâtre de la Scala, a achevé de ruiner dans cet opéra le peu de réputation qu'il avait acquise dans *Marino Faliero*. Il détonait beaucoup, et cela avec un calme, une indifférence vraiment dignes d'une âme forte. Mademoiselle d'Albert seule a réuni cette fois à la belle voix dont elle a fait preuve lors de son premier début, comme nous l'avons déjà dit, plus de grâce dans le chant, une prononciation meilleure et une aisance suffisante. Nous avons pu lire sur son visage la joie d'avoir été applaudie dans sa cavatine et dans son air final; mais cette joie ne pouvait être que passagère, parce que mademoiselle d'Albert ne pouvait soutenir à elle seule un opéra vide d'inspirations musicales et, en définitive, mal exécuté. Il a donc fallu, en conséquence revenir à l'*Anna Bolena*, rendue supportable par le chant du seul Marini et applaudie dans le duo que ce virtuose chante avec la Granchi.

Nous nous réservons de juger Basadonna dans une autre partition, peut-être dans celle que prépare pour la Scala le maestro Lillo, nom inconnu jusqu'à ce jour à notre monde musical.

Londres.

Depuis plusieurs années, le directeur du Théâtre-Italien de Londres, M. Laporte, met une certaine persistance à

vouloir éloigner Tamburini d'une scène où son talent n'a pas cessé d'être justement apprécié depuis le jour où il s'y montra pour la première fois. Seul des cinq virtuoses de la troupe italienne de Paris que le mois d'avril rend tous les ans aux vœux impatients des dilettanti britanniques, Tamburini avait été, cette fois encore, laissé en dehors des engagements dont M. Laporte sait fort bien s'assurer avant Pâques, quoiqu'il ait avancé le contraire dans les explications qu'il s'est vu forcé de donner au public. Nous ne prétendons pas connaître les griefs de l'impresario contre le célèbre artiste, mais quels qu'ils soient, il doit se résoudre à leur imposer silence pour l'avenir, puisqu'il ne lui a pas été possible, cette saison, de remplacer Tamburini par un chanteur tel que Colletti, dont les moyens sont incontestables. Ce qu'il y a de remarquable, c'est que cette petite guerre se termine toujours à l'avantage de l'artiste, et voici comment : M. Laporte ne veut céder ses vocalistes que pour les concerts qui se donnent au Théâtre-Italien, faveur qu'il accorde moyennant la *modeste* rétribution de la *moitié* des recettes, et sans prendre d'autre peine que celle d'en *soigner* l'encaissement, tandis que le malheureux concertiste reste chargé de l'arrangement de son programme et du placement de ses billets. Tamburini, quand il ne se trouve point engagé à ce théâtre avant son arrivée à Londres, se voit libre d'accepter les nombreux engagements qui lui sont proposés pour des concerts ; et force est alors à l'impresario de les lui laisser remplir sans pouvoir rien prélever sur le montant de cette recette particulière. C'est dans *Otello* que l'artiste favori a fait sa rentrée ; les transports d'enthousiasme que le public a fait éclater à son apparition seraient indescriptibles : jamais accueil plus flatteur ne fut surpassé.

Rubini vient de perdre son père, mort à Bergame, à l'âge de quatre-vingt-six ans ; cette fâcheuse circonstance l'éloigne de la scène pour quelques jours : c'est Ricciardi qui l'a momentanément remplacé dans *la Gazza ladra*. On sait que Rubini, qui n'a point d'enfant, ne voulait quitter le théâtre que pour aller vivre à Bergame auprès de son vieux père dont il voulait embellir les derniers jours par sa présence et par toutes les faveurs d'une grande fortune. Cette mort qui dérange si cruellement ses projets, le retiendra-t-elle dans cette brillante carrière où il lui resterait encore un si beau chemin à parcourir ? C'est, en ce moment, ce que se demandent les admirateurs de son incomparable talent.

Mademoiselle Cerito fait fureur dans le ballet ; et ce n'est pas peu de chose qu'un pareil succès dans un pays où après Taglioni, Fanny Elssler, Duvernay, c'est à peine si l'on cite quelques noms secondaires. *Une nuit de bal* a assuré le triomphe de la danseuse italienne, qui repassera le détroit munie d'un brevet de première célébrité.

L'opéra-allemand a été favorablement accueilli. C'est une heureuse idée que celle d'avoir placé la jolie salle de Saint-James sous le patronage du prince Albert, et de l'avoir montée d'une troupe composée des meilleurs chanteurs de l'Allemagne. Nous citerons particulièrement madame Fischer Schwaïzbeck, MM. Max Schmelzer et Caspar Pock ; l'orchestre et les chœurs sont excellents, et les opéras de Mozart, de Weber, de Beethoven paraissent devoir former le répertoire du nouveau théâtre, et assurer le succès d'une entreprise dirigée par un homme très capable, M. Bunn, l'ancien et malheureux directeur de Drury-Lane, dont l'habileté n'a pu surmonter dans cette direction les mille et un obstacles qui s'opposent à la marche régulière d'un théâtre à Londres.

Ch. P.

Nouvelles.

*** On se rappelle la persistance que M. Spontini mit en œuvre l'an passé pour faire reprendre ses ouvrages par le Grand-Opéra ; on se souvient encore des menées assez peu loyales que, dans cette circonstance, des amis trop ardents se permirent pour persuader à l'administration et au public que tout ce qui n'était pas *la Vestale* et *Fernand Cortez* était détestable, et que hors ces deux chefs-d'œuvre il n'y avait point de salut. Aujourd'hui, le directeur de l'Opéra, persuadé après coup, veut en effet remettre ces deux opéras à la scène, et c'est M. Spontini qui s'y refuse. Il a fait même protester par officier judiciaire, et le motif principal de son refus est qu'on a perdu la tradition de ses ouvrages, et qu'il ne consentira à cette reprise que lorsqu'on l'aura appelé, *sous la garantie du ministre de l'intérieur*, pour présider aux répétitions. Cette condition accessoire, jetée là comme par hasard, semble être le but véritable, c'est-à-dire une prise de possession déguisée. — On parle encore de donner à l'Opéra le *Freischütz* de Weber. Seulement les uns veulent introduire sur cette grande scène le vulgaire arrangement qui porte le nom ridicule et insignifiant de *Robin des Bois*, tandis que d'autres voudraient un poème nouveau et plus poétique, inventé par Alexandre Dumas. Dans tout cela, messieurs, vous oubliez le poème originel et véritable, celui de Kind, qui en vaut bien un autre, et qu'on regarde en Allemagne comme une production très littéraire.

*** Il est vrai que mademoiselle Heinefetter est engagée à l'Opéra ; mais cette chanteuse ne débutera que dans quelques mois.

*** *Le Diable amoureux* ne sera joué à l'Opéra que dans le courant de juillet prochain. Cependant, décorations et costumes sont prêts ; mais la mise en scène a beaucoup d'exigences.

*** Pendant l'absence de Duprez, M. de Candia jouera un des rôles, à son choix, pris dans le répertoire de notre premier ténor. On croit qu'il choisira celui de Raoul dans *les Huguenots*.

*** Hier, l'ouverture de l'Opéra-Comique a eu lieu à la salle Favart, par le *Pré aux Clercs*. Rien de nouveau qu'une distribution de rôles assez insignifiante, et la résurrection de la salle dont nous reparlerons. Cette représentation était au bénéfice des pauvres du deuxième arrondissement.

*** On a répété, mercredi, *Zanetta* à la salle Favart ; on y a fait une autre mise en scène pour le dénouement, hier matin. On ne sait pas encore si l'ouvrage conservera ce nom, et s'il prendra pour second titre celui que ses auteurs jugent le plus convenable, et qui serait : *Il ne faut pas jouer avec le feu*. On annonce la première représentation pour demain.

*** La discorde est, dit-on, entre le Théâtre-Français et celui de l'Opéra-Comique, parce que ce dernier a refusé aux sociétaires du théâtre de la rue de Richelieu les entrées dans sa nouvelle salle.

*** M. Donizetti a été présenté à sa majesté la reine, qui, après avoir complimenté l'illustre auteur des *Martyrs*, a bien voulu accepter avec un empressement très flatteur la dédicace de cette belle partition.

*** Le concours de musique pour le grand prix de Rome est terminé. Les concurrents sont sortis de loges cette semaine. Le sujet proposé était l'*Entrée de Henri IV à Paris*. La scène, qui n'est autre chose que l'histoire de madame de Lavalette, transportée au temps de la Ligue, a été écrite par M. E. Deschamps. On assure que le concours est extrêmement remarquable, et que l'on serait fort embarrassé pour choisir la meilleure composition, si déjà il n'y avait parti pris en faveur du candidat qui est le plus ancien dans la carrière.

*** Rossini a été dangereusement malade ; pendant plusieurs jours on a craint pour sa vie.

*** M. Adolphe Adam est revenu à Paris ; il rapporte une partition qu'il aurait composée en Russie.

*** Gavaudan, l'acteur qui s'est rendu fameux dans l'ancien opéra-comique, vient de mourir à Paris.

*** Un ténor allemand, M. Kronau, auquel on attribue une voix étendue et de l'exécution, est en ce moment à Paris.

*** Les concerts Vivienne, sous l'habile direction de M. Fessy, sont appelés à un succès égal à celui de leur première ouverture. Le premier concert, donné la semaine dernière, a réuni tous les suffrages ; on a remarqué la netteté et la vigueur de l'orchestre,

composé de l'élite des artistes des Italiens, de la Renaissance et de Valentino.

*** La cantate de M. H. Berlioz pour voix de basse avec chœur sur la mort de Napoléon, qui fut exécutée avec tant de succès il y a trois ans au Conservatoire, est sous presse. Elle paraîtra incessamment chez les frères Catelin, éditeurs de musique, rue du Coq, 7, avec accompagnement de piano. La grande partition paraîtra plus tard.

*** La partition de l'*Élève de Presbourg*, de M. Luce, a été achetée par M. Henri Lemoine, qui va en publier les morceaux détachés.

*** La fête de Saint-Philippe a été célébrée à Rome, dans l'église de Saint-Louis des Français, avec la pompe accoutumée. La musique de la messe solennelle célébrée en cette occasion était de M. Bousquet, pensionnaire de l'Académie de France à Rome.

*** On a exécuté samedi dernier, à la Sorbonne, un service funèbre à la mémoire de Méhul. La messe de *Requiem* était de la composition de M. de Beaulieu, élève du célèbre auteur de *Stratonice*, et grand-prix de l'Institut. Cette composition fait grand honneur à M. de Beaulieu, elle atteste dans son auteur une belle imagination et un vaste talent. L'orchestre est traité de main de maître, et plusieurs parties de cette messe nous ont paru dignes d'être mises en parallèle avec les meilleurs ouvrages en ce genre. M. de Beaulieu est à la tête du mouvement musical dans l'ouest de la France. L'exemple, le talent, l'activité de cet amateur éminent ont déjà exercé une influence utile sur les progrès de l'art dans le Poitou et dans la Vendée. — Nous faisons des vœux sincères pour que M. de Beaulieu trouve dans la reconnaissance et l'estime de ses compatriotes la récompense de son zèle et de ses travaux.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — Les premiers débuts d'une partie de la troupe nouvelle n'ont pas été tous heureux. Richelme, Frédéric et mademoiselle Augusta Gros ont été siffles dans *la Dame blanche* comme on peut l'être par des Rouennais, gens cruellement experts en ce genre de musique. En revanche, on a fort applaudi madame Hébert-Massy, qui se sert habilement d'une petite voix fine et légère et vocalise avec facilité. M. Bovery, nouveau chef d'orchestre, a fait exécuter une ouverture de sa composition qui a été très bien reçue.

*** *Tours.*— La Société philharmonique de cette ville a donné le 4 de ce mois son cinquième concert qui se distinguait, comme les précédents, par un excellent choix de bonne musique. Des circonstances qui tiennent à la saison n'avaient pu permettre d'exécuter cette fois des chœurs qui semblent aux membres judicieux du comité devoir faire le fond de la musique vocale dans toute société musicale; mais la symphonie en *ut* de Beethoven, les ouvertures de *Stratonice* et d'*Euryanthe*, des melodies de Schubert, arrangées par Liszt, le septuor de Hummel (en quintetto, il est vrai) et la fantaisie de Thalberg sur *les Huguenots*, formaient déjà un fond très satisfaisant et fait pour indemniser ceux qu'impatiente la faible exécution des romances, cavatines, duos et mélodies à la mode. La partie principale du morceau de Hummel et la fantaisie de Thalberg ont été jouées par une jeune personne d'un grand talent, mademoiselle Rosario de los Herros, qu'on a souvent applaudie cet hiver à Paris. Les directeurs intelligents de la Société philharmonique ont profité du passage de la jeune artiste, qui se rend à Madrid, pour la faire entendre à Tours où elle a fait grande sensation. Les connaisseurs ne lui font qu'un reproche, celui de trop moderniser la musique des grands maîtres. Par un arrêté assez brutal aux yeux de certaines gens, mais qui n'est que représailles légitimes, la Société philharmonique de Tours tient ses portes impitoyablement fermées pendant la durée du dernier morceau de chaque concert. On devrait bien ajouter cet article au règlement du Conservatoire. Ce serait bien fait pour ceux qui rejettent bruyamment les banquettes et les portes de leurs loges pendant l'ouverture d'*Oberon*.

*** Nous avons annoncé que le 28 avril dernier, on avait exécuté à Aire, devant S. E. le cardinal de La Tour d'Auvergne, évêque d'Arras, une messe de Lesueur; cette belle musique a produit son effet accoutumé. Plusieurs villes voisines avaient coopéré à cette exécution, qui était à grand orchestre. Le jour de Pâques on a chanté les principaux morceaux de cette même messe à la cathédrale de Périgueux.

*** *Marseille.* — Dimanche, 10 mai, la Société d'amateurs, dirigée par M. Trotebas, a exécuté dans l'église de Saint-Joseph (intra-muros), rue Paradis, une messe en musique à grand orchestre. C'est la même que fut exécutée à Saint-Victor pour la fête de sainte Cécile.

*** Mademoiselle Klotz, première chanteuse au théâtre de Lille, avait contracté un engagement avec le théâtre royal de Bruxelles; devenue libre par les dernières modifications de l'administration, elle vient de signer un engagement comme première chanteuse au théâtre de Rouen.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** La grande fête musicale d'Aix la-Chapelle sera célébrée les 7 et 8 juin dans cette ville. Quatorze à quinze cents musiciens, chanteurs et instrumentistes y seront réunis sous la direction de Spohr. Le premier jour, on exécutera l'ouverture des *Francs Juges*, de H. Berlioz, et le *Judas Machabée* de Haendel, avec l'instrumentation de Classing. Le deuxième jour sera rempli par l'ouverture de *Médée*, de Cherubini, le *Pater noster* de Spohr, la symphonie en *la* de Beethoven, et le *Davidde penitente* de Mozart.

*** *Vienne*, 6 *avril*. — L'Opéra-Italien a ouvert par *Lucia di Lammermoor*, chanté aux applaudissements unanimes, par Badiali, Moriani et madame Frezzolini. Ronconi, la plus célèbre basse chantante de l'Italie, et mademoiselle Ungher, ont débuté ensuite dans la *Parisina*, et y ont obtenu un succès supérieur, s'il est possible. Enfin, est venu le tour de mademoiselle Taglioni, attendue avec tant d'impatience, et qui a paru dans *la Sylphide*. Elle a excité un tel fanatisme que pendant le cours de la première soirée, le public l'a rappelée quarante-deux fois. Après le spectacle, on a dételé les chevaux de sa voiture, et on l'a ainsi traînée jusqu'à son hôtel. Parmi ceux qui se distinguaient le plus dans cette frénétique ovation, on remarquait, attelé comme les autres, un jeune sous-lieutenant des hussards de la garde impériale en grand uniforme. Le lendemain, l'autorité fit paraître un arrêté dans lequel il était défendu aux militaires de se livrer à de pareilles extravagances (Ausgelassenheit). Le jeune sous-lieutenant a été l'objet d'une réprimande spéciale. — Les conquêtes du chant italien ont dépassé notre capitale. Une troupe italienne exploite Presbourg, ou elle a commencé par l'*Elissir d'amore*.

*** L'opéra que M. Kastner avait écrit pour la scène allemande, doit être très prochainement représenté à Munich, Darmstadt, Dresde, Carlsruhe, Stuttgard, Cassel et Hanovre. En outre de cet empressement à accueillir son ouvrage, M. Kastner a reçu partout les preuves les moins équivoques d'estime et de sympathie. A Stutgart, MM. Schilling, Marschner et Lindpaintner ont improvisé plusieurs fêtes musicales pour lui faire connaître quelques unes de leurs dernières compositions. Cet accueil si bienveillant n'a rien qui nous étonne; c'est une justice rendue au talent d'un de nos théoriciens les plus distingués. De retour dans la capitale, M. Kastner s'occupe d'un opéra-comique en trois actes, dont on dit le poëme fort original.

*** *Bruxelles.* — D'après diverses listes que nous avons été à même de parcourir, et où se trouvent inscrits les artistes que l'on propose pour la prochaine campagne théâtrale, nous lisons: Mesdemoiselles Jenny-Collon et Anna Thillon, emploi de première chanteuse à roulades; mesdemoiselles Rieux et Elhan, première forte chanteuse. MM. Marié et Wimpfen premier ténor; M. Canaple, baryton; M. Jansenne, ténor léger; M. Serda, basse-taille. — La Compagnie italienne, dit-on, vient d'entrer en arrangement avec M. Laborde, premier ténor du théâtre de la Renaissance, pour terminer ses représentations en cette ville. On attend l'arrivée de ce chanteur pour jouer *Lucia di Lammermoor*.

*** L'espace nous manque pour insérer plusieurs correspondances de Berlin où l'on nous parle du succès obtenu par l'*Hamadryade*, opéra-ballet écrit expressément pour cette ville par M. Adam.

*** On écrit de Sienne que mademoiselle Sophie Grévedon réussit beaucoup dans *Lucrezia Borghia*.

*** *Udine.* — Madame Ronzi Debegnis, qu'on a entendue à Paris il y a vingt ans, est engagée dans cette ville pendant la foire de San Lorenzo au prix de *mille lire* par soirée.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **GAZETTE MUSICALE DE PARIS.** N° 37.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 24 mai 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. — Concerts spirituels. Musique de Haendel, par AULAGNIER. — Théâtre de l'Opéra-Comique. La salle, le *Pré-aux-Clercs*, 1re représentation de *Zanetta*, par G. L. P. — Nécrologie : Thibaut, par A. SPECHT. — Chronique dramatique, par CH. MERRUAU. — L'Orphéon. — Correspondance. — Nouvelles. — Annonces.

CONCERTS SPIRITUELS.

MUSIQUE DE HAENDEL.

Est-il possible de bien juger une œuvre musicale sans l'entendre, et sans l'entendre bien exécuter? Est-il possible de la bien exécuter sans en avoir reçu d'avance de l'auteur ou de son école, la tradition, c'est-à-dire le mouvement, le style, l'esprit et la vie?

Donnez à un musicien une partition à juger; à la seule lecture de l'ouvrage, il pourra bien exprimer une opinion sur le plus ou moins de mérite qu'il croit y reconnaître, mais vous rendra-t-il compte des beautés qu'une exécution parfaite peut seule révéler? je ne le pense pas. Et ici je fais abstraction de l'influence qu'un beau nom, ou un nom ignoré peut exercer sur le jugement du critique.

L'histoire de l'ouverture de *la Forêt de Sénart* vient à l'appui de ce que j'avance. A la répétition générale de cet opéra, M. Cremont, chef d'orchestre, croyant que l'ouverture était de Castil Blaze, lui dit : « Ce n'est pas mal, mais » vous avez fait mieux que ça; vous devriez nous en faire » une autre. — J'ai fait mieux que cela! lui répondit Castil » Blaze; vous n'êtes pas digne de la jouer, cette ouverture. » C'était la *Symphonie pastorale* de Beethoven, alors inconnue à Paris. « Eh bien! répondit l'orchestre en masse, » si c'est de Beethoven, il n'était pas en train ce jour-là. » C'est textuel et authentique. Je cite d'autant plus volontiers ce fait, que l'orchestre de l'Odéon était composé alors de l'élite des artistes de Paris. Et d'ailleurs *le Barbier de Séville* n'a-t-il pas été sifflé à la première représentation à Naples? et *Robin-des-Bois* n'a-t-il pas été d'abord sifflé à Paris?...

Que s'est-il passé depuis ce temps? On a eu le bonheur de comprendre *le Barbier* à Naples et ailleurs; *Robin-des-Bois*, mieux exécuté, a obtenu un succès sans égal; et le Conservatoire, avec l'élite des plus beaux talents du monde, a fait de prodigieux efforts pour révéler les immortelles symphonies de Beethoven.

Ceci nous ramène directement à Haendel. Depuis quelque temps on a fait quelques essais dans le but de nous initier aux travaux de ce compositeur. Je ne parlerai pas des concerts plus ou moins spirituels dans lesquels on a profané le nom de Haendel en parodiant par lambeaux décolorés ses deux plus beaux ouvrages; mais nous devons savoir gré au Conservatoire d'avoir abordé cette musique, parce que lui seul possède tous les éléments nécessaires pour la comprendre et l'exécuter convenablement.

Le public pourtant ne partage pas toujours l'enthousiasme de nos voisins les Anglais, il reste froid. Il applaudit, il est vrai; mais on voit qu'il croit sur parole à la réputation du grand maître? Pourquoi cela? c'est qu'il ne trouve pas

dans cette exécution tout ce qu'il vient y chercher ; c'est que les masses vocales nécessaires à l'effet de cette musique manquent totalement, qu'elles sont étouffées par un orchestre hors de toute proportion avec le chœur ; c'est qu'au lieu de nous donner du chant avec accompagnement d'orchestre, on nous donne un orchestre avec accompagnement de chant. Le public, dites-vous, ne comprend pas Haendel ; mais il le comprendra lorsque vous le lui donnerez tel qu'il est, avec ses masses, sa vigueur, ses mouvements qu'on veut franciser à toute force, avec ce je ne sais quoi que nous n'avons pas et que nous devrions aller étudier chez les Anglais qui ont religieusement conservé la tradition du grand artiste, objet de leurs sympathiques préférences.

Pourquoi dans ces festivals si nombreux et si brillants que nous n'avons jamais su organiser, nous, si musiciens ; pourquoi, dis-je, dans ces immenses réunions, ce même *Messie* excite-t-il toujours l'enthousiasme et les trépignements du public ? C'est que là, exécutants et auditeurs sont pénétrés de cette vérité que c'est de la grande et belle musique ; c'est qu'ils y mêlent ce feu sacré, cet enthousiasme religieux qui est si nécessaire à toute bonne exécution ; c'est que là, elle n'est pas comme chez nous, défigurée et mutilée par un traducteur ignorant ; c'est qu'on n'y a pas déchiré sans pitié ces belles mélodies, et qu'on n'y a pas intercalé çà et là, à tort et à travers, des notes auxquelles Haendel n'a jamais pensé, et qui détruisent la physionomie vigoureuse et large qui caractérise ce compositeur.

Nous avons entendu le dimanche, 19 avril, au Conservatoire le fameux *Alleluia* du *Messie*, cette création gigantesque. Et il faut avouer qu'au milieu des éléments les plus propres à le bien exécuter, il n'a produit qu'un effet au-dessous de sa réputation. Une des principales causes, c'est que ce morceau étant à grand effet, le chœur était trois fois trop faible pour l'orchestre : je l'ai déjà dit, mais je voudrais le dire si souvent et si haut qu'on finît par l'entendre. Qu'on ne nous allègue pas l'insuffisance du local pour un plus grand nombre, il y a mille réponses à cette objection. Ensuite les attaques sont d'une mollesse déplorable, surtout dans les sopranos et les contre-altos ; cette dernière partie est à peu près nulle d'effet, parce qu'on la fait chanter par des seconds dessus, tandis qu'elle a été écrite pour de véritables contre-altos, et ce timbre, très rare aujourd'hui chez les dames, ne se rencontre plus que dans les jeunes garçons comme voix de poitrine. Pourquoi ne joindrait-on pas des hommes pour renforcer les notes graves que les femmes n'ont pas ? Il existe beaucoup de ténors qui peuvent chanter parfaitement le contre-alto avec la voix de tête. Du reste, c'est toujours avec cette combinaison qu'on exécute le *Messie* à Londres. Il faut savoir par cœur toutes les rentrées de fugues pour les découvrir au milieu de ce formidable orchestre.

Le mouvement dans lequel on l'a dit achève de lui ôter ce caractère de grandeur qui est si bien imprimé sur son front, qu'en Angleterre on ne l'exécute jamais sans que exécutants et auditeurs ne se lèvent spontanément par respect. Nous en avons été témoin, et des larmes d'enthousiasme ont coulé involontairement de nos yeux.

Une erreur grave, et malheureusement accréditée aujourd'hui, c'est que pour faire de l'effet avec ce morceau, il faut lui donner du mouvement, et ce qu'on appelle le coup de fouet ; oui, si vous voulez par cela exprimer une véritable flagellation. M. Neukom, dont l'érudition musicale peut bien être de quelque autorité, le disait un jour à Choron, qui lui-même avait sacrifié à cette erreur. « Oui, lui » répondit-il, ces mouvements sont bons pour vos Alle- » mands flegmatiques ; mais à nous, Français, il nous faut » plus de feu. » Son école se sert aujourd'hui de son autorité, d'ailleurs respectable, pour perpétuer cette erreur. Vous voulez donner du feu à ce morceau, mais ne sentez-vous pas qu'il est brûlant de verve et de génie ? ne sentez-vous pas que c'est une éruption volcanique ? ne voyez-vous pas qu'en accélérant le mouvement outre mesure, vous étranglez ces mélodies grandes comme le monde !..

Si le fragment de *Judas Machabée* a produit un effet immense, c'est que son mouvement était vrai ; c'est que le travail de l'orchestre était peu important dans ce morceau, les masses vocales se sont trouvées dans la véritable proportion ; c'est que ce chœur de femmes, chef-d'œuvre de grâce et de naïveté, a été bien entendu ; il est à regretter néanmoins qu'on se soit cru obligé de remplacer la partie de cor par un cornet à pistons dont le timbre trop différent ne pourra jamais le remplacer.

On s'est servi pour le *Messie* de l'instrumentation faite par Mozart qui y a ajouté des instruments à vent. Haendel n'a écrit qu'un quatuor pour le *Messie* ; mais dans l'*Alleluia* il a créé une partie obligée de trompette, qui a toujours excité l'admiration de toutes les personnes qui l'ont entendue exécuter par le célèbre Harper, premier trompettiste de l'Angleterre. Cette partie qui domine dans tout le morceau, et se détache au-dessus de l'orchestre et des voix, lui donne un caractère d'originalité, et fixe continuellement l'oreille sur le motif qu'elle reproduit sans cesse ; elle est si essentielle au morceau, qu'il semble ne pouvoir se passer d'elle, elle en fait un type à part, c'est le corps et l'âme. Mozart a supprimé entièrement cette partie, il n'en est plus question, et il l'a remplacée par deux cors dans le grave, la flûte et la clarinette. Il ne m'appartient pas d'examiner jusqu'à quel point ce changement est heureux ; mais avec tout le respect que je professe pour tout ce qui est sorti de la plume de cet illustre compositeur, je ne puis éviter de dire ici, en appelant à toutes les personnes qui ont entendu l'*Alleluia* à Londres, que cette suppression en détruit tout l'effet pittoresque, qu'elle lui ôte le caractère et la physionomie qui en constituent le principal mérite.

J'ignore quel a été le motif de Mozart pour supprimer cette partie, et certainement il doit en avoir eu un puissant, puisqu'il l'a fait. Serait-ce la difficulté d'exécution ? Mais ce ne serait pas flatteur pour son pays qui, du reste, nous a doté déjà d'une détestable traduction latine du *Messie* ; mais je ne crois pas qu'à Paris on ne puisse trouver un artiste assez habile pour l'exécuter comme on le fait à Londres. Mais, dit-on, il faut une trompette spéciale pour le *fa* naturel aigu. Je réponds d'abord que ce n'est pas une nécessité ; mais encore est-ce avec une pareille raison que vous vous autorisez à mutiler ainsi ce morceau ? Et lorsque la France s'enorgueillit des perfectionnements sans nombre apportés dans tous les instruments, vous venez nous dire qu'il n'y qu'à Londres qu'on peut exécuter cette partie !... Que du temps de Mozart, et en Allemagne, il se soit cru autorisé à faire cet arrangement pour suppléer à l'insuffisance de ses moyens d'exécution, je vous l'accorde ; mais qu'aujourd'hui, en France où brillent les plus beaux talents du monde, vous vouliez vous autoriser du nom de Mozart pour continuer cette mutilation, je ne le comprends pas. Du reste, on s'exagère beaucoup cette difficulté ; et je sais de science certaine qu'elle est très jouable, même avec nos instruments. Sans doute, les instruments à vent que Mozart a ajoutés donnent une nouvelle vie à l'orchestre un peu maigre de Haendel ; servez-vous-en, mais ayez le courage de supprimer ces rentrées de cors qui ne font aucun effet, supprimez cette flûte qui siffle une partie de trompette, et introniseez de nouveau ces deux trompettes telles que Haendel les a écrites ; restituez à ce morceau son mouvement, doublez, triplez les chœurs, soutenez les altos avec des voix d'homme ; que les sopranos attaquent avec vigueur et fran-

chise; faites enfin pour Haendel ce que vous avez fait pour Beethoven, et je vous garantis l'effet du morceau sur le public.

Je ne suis pas de l'opinion exagérée de ceux qui, professant un respect illimité pour la vieille musique, ne voudraient presque l'exécuter qu'avec une figure grimée et coiffée d'une perruque frisée; non, je fais volontiers les concessions raisonnables, je ne dirai pas pour améliorer, mais pour nous faciliter la compréhension de cette musique; mais pourtant ces concessions doivent avoir des bornes, c'est le mieux possible que je demande, et ce mieux ne pourra exister qu'avec les lumières des hommes érudits dans cette partie, et le secours de l'expérience.

A. AULAGNIER.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LA SALLE FAVART. — LE PRÉ-AUX-CLERCS. — *Première représentation de* ZANETTA, *opéra-comique en 3 actes, paroles de* MM. SCRIBE *et* SAINT-GEORGES, *musique de* M. AUBER.

En attendant qu'on ait de bons ouvrages et de bons chanteurs, on montre une fort belle salle où chanteurs et opéras feront merveille quand on en aura; comme le célèbre praticien représentait la peau de l'homme qu'il avait guéri. Dans cette salle, on a adopté pour les stalles l'usage commode des fauteuils, établi en Allemagne et en Italie. Ces fauteuils sont garnis en damas bleu comme les loges, où les salons particuliers sont séparés des loges par des rideaux de velours bleu. Ces cabinets particuliers sont éclairés par un globe en verre dépoli enchâssé dans le mur du corridor sur lequel il projette son autre moitié de lumière. C'est fort ingénieux; mais on a déjà vu ces globes à double fin dans certains établissements de cabinets destinés à assurer la salubrité et la propreté de la ville. Le lustre à girandoles est magnifique, et d'autres petites girandoles sont placées, par une singulière idée, à la hauteur des cinquièmes loges. Le plafond, peint d'ailleurs avec le talent ordinaire de M. Gosse, est d'un ton général trop foncé et pas assez brillant. Quant au ton général de la salle, qui est gris bleuté clair, et non pas blanc, comme on l'a dit, il se peut qu'il soit encore trop éclatant. Le rideau, qui représente toutes sortes de riches étoffes de velours et de Perse, est de bon goût. Les dorures sont sur cuivre estampé, ce qui est plus net et plus arrêté comme dessin. Enfin, la salle, même avant d'être complétement sèche, est suffisamment sonore. Nous ne dirons rien du système calorifère que nous n'avons point éprouvé, mais le système ventilateur qui vous saute aux jambes, comme le firent les valets d'un duc qui tourmentèrent Sancho de leurs soufflets, fonctionne beaucoup trop bien pour le moment. On devrait se reposer sur les tristes 8 degrés de chaleur qui nous gèlent en ce moment, d'autant plus que les chevaux qui font mouvoir les soufflets produisent un bruit assez incommode. Le foyer, dans le style *renaissance*, est remarquable par quelques peintures mignonnes et par un beau plancher en mosaïque de bois. On s'est bien hâté de faire savoir qu'on avait deux salles destinées aux répétitions simultanées de deux opéras. Deux répétitions simultanées! bon Dieu! quand on n'a même pas une troupe. Il est vrai qu'il est plus facile de faire travailler le maçon que de reconnaître et d'attirer les compositeurs et les chanteurs de mérite.

Le *Pré-aux-Clercs* a inauguré la salle. Nous avons dit ce que nous pensions de cette nouvelle distribution de rôles annoncée avec tant de faste, et d'où mademoiselle Rossi a même été retirée dès le lendemain! Arrivons à *Zanetta*.

Une belle princesse sicilienne, princesse du sang royal, daigne honorer de son amour le comte Rodolphe de Montemar, et ne veut pas qu'on s'en aperçoive, ce qui est bien naturel. Elle a d'autant plus à craindre qu'elle est espionnée par les soins du baron de Warendorf, ambassadeur de l'empereur, lequel prend cette affaire tellement à cœur, qu'il ne prend pas garde que sa baronne de Warendorf est observée de bien plus près par le roi en personne. La princesse ordonne donc à Rodolphe d'aimer ostensiblement une femme dont elle ne redoute aucune rivalité sérieuse, la petite Zanetta, jardinière et fille du concierge du château royal. On voit tout de suite que Zanetta et son père sont au-dessus de leur condition, que la jeune fille est sensible, intéressante, pleine de talent, et qu'en jouant avec cette passion, Rodolphe prend feu pour tout de bon. La vanité l'enchaînerait bien encore auprès de la princesse, mais plusieurs scènes qui lui donnent à penser, un guet-à-pens organisé par le terrible Warendorf, le désespoir de Zanetta, l'orgueil de la princesse, le déterminent à forcer le consentement de celle-ci à son mariage, d'autant plus que la famille de Zanetta vient d'être annoblie, et que la princesse doit épouser, bon gré mal gré, l'empereur. Il n'était guère probable en effet, que Warendorf consentît à emmener Rodolphe comme écuyer de la nouvelle impératrice.

Ce libretto, qui est un peu long, pas fortement intrigué, mais écrit avec esprit, fournissait à M. Auber de nombreuses et bonnes situations musicales. L'ouverture n'a rien de neuf: les instruments à vent y sont employés avec un grand pouvoir de séduction, et le a fait beaucoup de plaisir. Le caractère en est grandement bocager, ce qui n'a pas empêché le compositeur de nous assassiner discrètement à coups de grosse caisse et de cymbales. L'introduction présente une charmante mélodie. Je n'ai rien remarqué d'original dans les couplets de Couderc. L'air de mademoiselle Rossi est bien, surtout par le caractère, sauf un peu de vulgarité dans la *coda*. Les couplets de madame Damoreau ne manquent pas d'une certaine tournure imprévue, mais c'est tellement aux dépens de la franchise et du naturel, tout cela est si bien coqueté, contourné, maniéré, que des choses fort heureuses disparaissent sous ces frais de parure. Il est fâcheux que le goût personnel de M. Auber l'entraîne à saisir dans le merveilleux talent de madame Damoreau un prétexte à faire de la musique ainsi frisée. Le finale, sans être bien développé, est très joliment dessiné, avec de charmantes mélodies, et suffit d'ailleurs à la situation. Deux duos, l'un entre mademoiselle Rossi et madame Damoreau, l'autre entre cette dernière et Couderc, sont remarquables à différents titres. Le premier est un peu jeté dans le moule de celui de *Freischütz*, qui s'est ouvert déjà pour en recevoir bien d'autres. Après avoir cité un trio et l'air de madame Damoreau, nous n'avons plus autre chose à indiquer dans cette partition, qui se recommande avant tout par un caractère de distinction que n'ont pas toutes ses aînées.

Mademoiselle Rossi chante fort bien, surtout quand elle s'abandonne à son inspiration naturelle, autrement le plaisir de faire de la demi-teinte à la Grisi lui fait dissimuler sa voix qui n'est peut-être pas propre à cette sorte d'effets. Couderc, Mocker et Grignon méritent, au moins comme chanteurs, d'être placés sur la même ligne.

Le succès de *Zanetta*, car il y a eu succès, n'enrichit pas le répertoire, qui se trouve toujours réduit à quatre pièces. C'est toujours madame Damoreau, qui laisse en conséquence reposer *le Domino noir* et *l'Ambassadrice*. Les jours où l'on ne donne pas *Zanetta*, la salle en est déjà réduite à se contempler elle-même, faute de spectateurs, dans les glaces oisives de ses loges et de son foyer.

A propos, le jour de cette première représentation, l'Opéra-Comique se croyant déjà parvenu, n'a guère commencé le spectacle avant neuf heures; chaque entr'acte a duré trois quarts d'heure, et l'on n'est sorti qu'à minuit.

G.-L.-P.

Nécrologie.

THIBAUT.

Les journaux ont annoncé la mort d'un homme que l'Europe entière considère comme une des lumières de la philosophie du droit, et M. Savoye, avocat distingué, a publié dans *le Temps* une notice biographique intéressante sur ce même homme, sur Thibaut, que l'Allemagne pleure en ce moment. Nous apprenons de lui l'hommage touchant que la chambre des députés de Carlsruhe a rendu à la mémoire de ce professeur illustre en se levant tout entière en silence, après qu'un de ses membres eut prononcé l'éloge du savant et de l'homme de bien.

M. Savoye s'est occupé du jurisconsulte dans sa notice; pour nous, nous avons à considérer le musicien, et nous croyons qu'il appartient à la rédaction de la *Gazette musicale* de jeter quelques fleurs sur la tombe de celui qui, pendant trente ans, s'est efforcé de donner à l'art qu'il cultivait avec passion un noble but, une destination de perfectionnement moral pour la société.

Né le 4 janvier 1774 à Hameln, dans le Hanovre, Antoine-Frédéric-Just Thibaut commença ses études fort jeune, et fréquenta les universités de Gœttingue, de Kœnigsberg et de Kiel. Reçu docteur en droit dans cette dernière ville, en 1796, il se fit connaître dès l'âge de vingt-trois ans par une *Encyclopédie juridique* qui fixa sur lui l'attention de l'Allemagne savante. En 1802, l'université d'Iéna le choisit comme professeur de droit, et lorsque l'université de Heidelberg fut régénérée, en 1805, on crut ne pouvoir donner plus d'éclat à la chaire de droit qu'en y appelant Thibaut. « Thibaut semblait être né tout exprès » pour l'enseignement public (dit M. Savoye), c'est à l'en- » seignement qu'il a dû ses triomphes les plus beaux et les » plus complets. Dans sa chaire, il brillait d'un éclat que » nul autre professeur en Allemagne n'avait atteint avant » lui, que probablement après lui nul autre ne surpassera. » Certes, il fallait une habileté peu commune, il fallait un » charme tout particulier pour contenir dans une attention » toujours tendue, dans le plus religieux silence, un audi- » toire turbulent de plusieurs centaines de jeunes gens, » qui n'hésitaient pas à s'asseoir jusqu'à trois heures du- » rant, dans la même journée, sur les bancs de l'école, » avides qu'ils étaient de recueillir la parole toujours ani- » mée, toujours spirituelle, toujours intéressante et fé- » conde, d'un maître chéri. »

Thibaut ne quitta plus Heidelberg depuis 1805 jusqu'à sa mort. La silencieuse et ravissante vallée du Necker, et le calme d'une ville où l'existence semble être tout intellectuelle, convenaient à son esprit méditatif comme aux douces émotions de son cœur. Du paisible réduit où il passa trente-cinq années, occupé de la composition d'ouvrages qui le rendirent célèbre, sa vue se portait sur les hautes montagnes couronnées par l'imposant château de Heidelberg. Cet aspect, loin de fatiguer ses regards, le retrouvait encore plein d'enthousiasme à la fin de sa carrière. Il en était de son amour pour les beautés pittoresques de la nature comme de son goût passionné pour la musique; l'âge n'avait pu les amortir.

Dès son enfance, il avait commencé l'étude de cet art, et y avait fait de rapides progrès. Doué d'une exquise sensibilité, d'un goût fin et délicat et d'une admirable justesse d'esprit, il réunissait toutes les qualités qui peuvent en faire comprendre et juger les beautés. Peu de critiques ont possédé aussi bien que lui l'esprit d'analyse qui fait discerner dans les compositions musicales le vrai du faux, et l'inspiration naturelle de la formule. Presque tous les jugements qu'il a portés sur les artistes et les productions les plus célèbres sont d'une justesse inattaquable : il les a consignés sous la forme la plus élégante dans son écrit intitulé : *Sur la pureté de la musique* (*Ueber Reinheit der Tonkunst*). La première édition de ce livre, publié en 1825, fut enlevée dans la même année, et l'auteur en donna bientôt après une autre plus étendue. Les critiques frivoles de l'Allemagne attaquèrent les opinions de Thibaut en faveur des anciens compositeurs italiens et allemands, et prétendirent que ses jugements étaient dictés par un esprit de dénigrement contre la musique moderne. Ils disaient qu'il était inhabile à prononcer sur le mérite de celle-ci, attendu qu'il ne la connaissait pas. Les paroles sévères de Thibaut sur l'oratorio de Beethoven : *le Christ au mont des Oliviers*, et sur la première messe du même compositeur, avaient excité la colère de ces critiques : on ne peut nier pourtant que l'illustre professeur de Heidelberg n'eût mis la raison de son côté en établissant la supériorité de Handel sur Beethoven dans l'oratorio; celui ci n'a jamais hésité lui-même à reconnaître cette supériorité, et lorsqu'il fut parvenu à la grande époque de son talent, il témoigna plus d'une fois le regret d'avoir écrit *le Christ au mont des Oliviers*. A l'égard de la messe dont il s'agit, il est également incontestable qu'elle appartient à un système de musique d'église bien moins analogue à son but que les immortelles productions de Palestrina. Thibaut disait que le mérite des musiciens modernes se révèle surtout au théâtre et dans la musique instrumentale; mais dans les styles d'église, de chambre et d'oratorio, il n'admettait que les anciens, et son plaisir le plus vif consistait à réunir autour de lui quelques amis, dont il avait fait ses disciples, pour exécuter leurs ouvrages. Il avait rassemblé une collection rare et choisie de cette ancienne musique, et pendant près de vingt ans des réunions hebdomadaires eurent lieu dans la maison de Thibaut pour l'étudier et la rendre dans son esprit véritable.

Rien ne pourra mieux faire comprendre l'originalité d'idées, les opinions et les principes de ce vénérable vieillard en ce qui concerne la musique, que la lettre qu'il écrivit il y a environ six mois à M. Fétis, à l'occasion de la *Biographie universelle des musiciens*, dont celui-ci lui avait envoyé un exemplaire. On y retrouvera cette causticité spirituelle dont parle M. Savoye dans sa notice, et qui rendit Thibaut si redoutable dans la polémique qu'il eut souvent à soutenir à propos des attaques dirigées contre ses principes et ses ouvrages.

Heidelberg, 17 octobre 1839.

» TRÈS HONORÉ MONSIEUR,

» Il y a huit jours que M. Bouillon m'a envoyé de Darmstadt votre incomparable *Biographie universelle* avec votre lettre amicale : quelques mots écrits au crayon sur sa carte m'apprenaient que ses affaires l'avaient empêché de passer par Heidelberg. Cette dernière circonstance m'a été pénible, car j'aurais désiré faire sa connaissance et m'entretenir avec lui sur vous, dont l'image est profondément gravée dans mon âme depuis que j'ai eu le bonheur de vous voir et de me sentir ranimé par votre chaleureuse parole.

» J'ai reçu votre cadeau avec une véritable jubilation, et j'en ai une reconnaissance que mes paroles ne sauraient exprimer. Malgré le lourd et incessant fardeau de mes occupations, je me suis mis immédiatement à lire l'excellente préface du livre, la spirituelle et profonde histoire de la musique qui lui sert d'introduction, ainsi qu'une série d'articles détachés. Il me serait impossible de dire la haute jouissance que cette lecture m'a procurée. Vos jugements sont si spirituels, si profonds, si justes, si vrais, que j'en ai hautement exprimé ma joie à plusieurs reprises. Je ne puis comprendre comment vous avez pu embrasser et approfondir une littérature si immense; dans ma conviction, cet ouvrage de maître, unique en son genre, ne sera jamais surpassé.

» Je suis plus curieux que jamais de voir paraître votre *Philosophie de la musique*, dont vous m'avez parlé et que vous annoncez. Je vous avoue que jamais ouvrage théorique ne m'a complétement satisfait. Tout consiste, en général, dans des jugements fades et vagues qui n'ont d'autre appui que l'autorité de la tradition; dans une espèce de mathématique musicale sèche et creuse qu'on ;s'est faite à plaisir; et quant à l'esprit de l'exécution, dans des préceptes purement mécaniques (1). Mon opinion n'est pas plus favorable à l'histoire de la musique de Forkel, presque divinisée parmi nous. J'ai été sévèrement admonesté, il y a environ dix ans, à cause de cette opinion, par le rogue Zelter, demi-savant gonflé d'orgueil. Vous comprendrez d'après cela le plaisir que j'ai dû éprouver en trouvant ce passage dans votre livre (pag. 538, tom. IV) : *Le savant Forkel, dont l'esprit sec et pédant était incapable de juger de ce qui tient à l'imagination et à la poésie de la musique*, etc. Ce fut un baume pour ma blessure. J'ai vu cependant avec beaucoup de satisfaction qu'à l'article de ce même Forkel, vous rendez justice à ses qualités réelles.

» Lorsque vous publierez votre *Philosophie de la musique*, vous devez vous attendre à voir tomber les plus beaux germes de votre pensée sur une terre aride. Peu de gens vous comprendront, et parmi ceux-ci, les plus avisés feindront de ne pas vous entendre. La musique, aujourd'hui, développe des successions de pures sensations physiques que l'art ne doit pas sans doute négliger, mais qui ne devraient être pourtant que l'accessoire de la pensée. On ne cherche qu'à émouvoir le système nerveux, et le goût mesquin de formules agréables a pris la place de besoins plus nobles. Les compositeurs eux-mêmes descendent au niveau des penchants du vulgaire, achèvent de le corrompre, et affectent comme lui du mépris pour les qualités classiques. Il n'est permis d'espérer une amélioration à cet état de choses que lorsqu'une direction supérieure fera rentrer les artistes et le public dans une meilleure voie. Vous, très honoré monsieur, avez déjà commencé cette réforme à Paris, et vous continuez votre œuvre d'art dans votre libre position actuelle. Certes, il faut de la patience pour accomplir une telle mission, et l'on ne peut guère compter sur une victoire complète; j'ai fait à ce sujet de pénibles expériences. Depuis vingt ans il se tient chez moi, chaque semaine, une réunion pour la musique vocale classique; je supporte seul les frais de cette société, quoiqu'ils ne soient pas sans importance, et je possède une riche collection de musique choisie par moi; cependant il est rare que je puisse réunir plus de seize ou vingt exécutants, bons et médiocres, et je dois long-temps passer l'éponge sur la glace avant de lui donner tout son éclat.

(1) Il y a dans l'original allemand une expression pittoresque qui ne peut se traduire en français : *und Tunzmeister Regeln für die Finger* (et des règles de maître de danse pour les doigts).
(*Note du traducteur*).

» En revanche, nous avons parfois de nombreuses réunions d'artistes venus de toutes parts pour faire entendre en plein air, dans la cour des ruines de notre château, d'assez pauvres choses qui trouvent des admirateurs en foule. Au mois de juin dernier on ;s'est persuadé qu'on avait atteint le sommet du sublime en exécutant avec pompe les *Quatre âges* (ridicules) *de l'Homme*, par Lachner (1). Je suis sifflé par cette grande association parce que je ne me suis pas soucié d'en être, et d'autre part, à cause de l'indépendance de mes opinions. Cela date déjà de loin, car interrogé il y a six ans sur l'œuvre d'une de nos célébrités qu'on venait d'entendre, je répondis : *C'est du médiocre, médiocrement rendu pour le plaisir d'un auditoire de médiocrités*. J'ai aussi soutenu, malgré l'assertion contraire de Zelter, que les *Quatre Saisons* de Haydn sont une faible production où l'on aperçoit la main débile d'un vieillard, et que cet ouvrage, présenté par ce même Zelter comme le chef-d'œuvre du genre de l'oratorio, n'appartient pas même à cette espèce de composition. De là la colère dont je suis l'objet Heureusement les jugements prononcés par vous à ce sujet me seront désormais un excellent bouclier.

» Lorsque j'ai eu le bonheur de vous voir ici, vous m'avez appris qu'on travaillait en Belgique à une édition d'anciennes chansons flamandes; je suis très curieux de voir ces reliques, parce que je considère le sol d'où surgit l'ancienne école belge, et où vous êtes né, comme un pays de création musicale, et aussi parce que les anciennes mélodies populaires sont les types de toute musique originale. Aussitôt que cette collection aura paru, je vous prierai de charger le libraire de m'en expédier un exemplaire, quel qu'en soit le prix.

» Je prends la liberté de vous envoyer deux exemplaires d'un petit écrit dont je suis auteur. Malheureusement je ne connaissais en 1826, qu'un petit nombre d'œuvres de la grande école belge; je n'ai appris ce que j'en sais aujourd'hui que plus tard, chez Hauber et Ett, à Munich.

» Je vous remercie encore une fois pour votre excellent cadeau, qui ne me quittera pas. Conservez-moi votre inappréciable bienveillance, et soyez persuadé que je resterai toute ma vie, avec la plus haute distinction,

» *Votre tout dévoué*,

» A. F. Thibaut. »

L'homme supérieur, auteur de cette lettre, a développé ses idées sur la musique et sur sa destination naturelle dans l'écrit dont nous avons parlé. Les chapitres contenus dans ce volume sont au nombre de dix, et traitent : 1° du chant choral; 2° de la musique d'église proprement dite; 3° des chants populaires; 4° de l'imitation; 5° de l'effet; 6° de l'instrumentation; 7° de la comparaison des œuvres des grands maîtres; 8° de la variété (des styles); 9° de la déviation du texte; 10° du chant d'ensemble. Une originalité d'aperçus fort rare se fait remarquer dans toutes les parties de l'ouvrage, dont l'objet est absolument neuf. Le mérite d'un style élégant et rempli d'images ajoute au charme de la lecture de ce petit ouvrage, qui renferme plus d'idées vraies et solides que beaucoup de gros volumes.

Une vie calme et pure, dont les effets se faisaient remarquer sur une des plus belles figures d'homme qu'on puisse imaginer, une santé robuste, une rare activité d'esprit semblaient encore promettre de long jours à Thibaut, lorsque la

(1) Nous ne connaissons pas cet ouvrage, mais nous croyons qu'il appartient à M. Lachner de Manheim, frère de l'auteur de la symphonie couronnée, qui est fixé à Munich. Nous pensons aussi que l'épithète de *ridicules*, dont se sert ici Thibaut, est un jeu de mots sur le nom de l'auteur de l'ouvrage. (*Note du trad.*)

mort est venue le frapper à l'improviste, et enlever à l'université de Heildelberg une de ses plus nobles illustrations : Thibaut a cessé de vivre dans la soirée du 28 mars 1840, après une courte maladie. Il était conseiller du grand-duc de Bade et chevalier de plusieurs ordres.

A. Specht.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Le vaudeville de MM. Théaulon et Fournier, *les Merluchon*, ou *Deux cents après*, n'a obtenu au Gymnase qu'un demi-succès. C'est une pièce faite tout entière avec un nom et pour un nom. Vous demandez aux auteurs une intrigue, ils vous répondent : *Merluchon!* de la gaieté, *Merluchon!* de l'ordonnance dans l'ensemble, de la vérité dans les détails, *Merluchon!* toujours *Merluchon!* Le moyen, en effet, de résister à *Merluchon!!! Merluchon* ne peut-il pas tenir lieu de tout? La bouffonne magie de ce nom ne doit-elle pas éveiller un irrésistible sourire sur les lèvres les plus moroses? n'est-ce pas là une espèce de talisman qui suppléera merveilleusement à l'idée et au dialogue? C'est probablement ce qu'ont pensé les auteurs. Voyons donc quelle force comique réside dans ce mot cabalistique, et si le rire des dieux d'Homère, le rire olympien ne s'y trouverait pas d'aventure mystérieusement contenu.

Merluchon Ier vivait jour pour jour deux cents avant la première représentation du vaudeville de MM. Théaulon et Fournier sur la scène du Gymnase. C'était un estimable industriel que sa vocation avait appelé à raccommoder les chaussures des prolétaires de son temps. Il faut croire que la profession de savetier était alors singulièrement lucrative, car notre homme gagna, au dire du vaudeville, environ cinq cent mille francs à battre de vieilles semelles, et marcha ainsi à la fortune dans les souliers de ses contemporains. Vous seriez naturellement porté à supposer que le Merluchon convia, en mourant, ses enfants à cette aisance inespérée. Mais de quel droit, s'il vous plaît, un Merluchon agirait-il comme le reste des mortels? Il a au contraire l'admirable idée de déposséder ses héritiers immédiats au profit des héritiers très hypothétiques qui doivent, au bout de deux cents ans, perpétuer le nom et la gloire de la dynastie des Merluchon. Grâce au calendrier dramatique de MM. Théaulon et Fournier, nous voici enfin arrivés aux jours où les fabuleux cinq cent mille francs, après être restés improductifs pendant deux siècles, vont être rendus à la société dans la personne de quelque descendant du fantasque savetier. L'action se passe à Brive-la-Gaillarde. Un notaire du lieu a convoqué les divers Merluchon pour lire en leur présence le testament de leur ancêtre, et ouvrir le coffre d'où doit sortir pour eux la richesse ou le désappointement.

Un Merluchon collatéral, nommé Larivière, ex-maître d'étude, nourrissant une passion malheureuse pour l'art dramatique, dont il avait espéré de l'argent et des triomphes, et qui ne lui rapporta guère que des sifflets, vient demander au notaire, son ancien élève, de lui prêter une faible somme. Il a laissé en nantissement chez son hôtesse une malle contenant sa défroque de comédien; il doit jouer le soir même le rôle du savetier dans le *Diable-à-Quatre*, et ne peut racheter son costume. Mais le notaire a bien autre chose à faire que d'écouter les doléances de l'infortuné Larivière : son étude est remplie d'une collection complète des Merluchon, qui sont tous venus affriandés par l'espoir de quelque opulent héritage. Voici la liste de ces respectables personnages : M. le baron et madame la baronne de la Flatinière, M. Merluchon, industriel, et une débitante de tabac, qui porte le nom symbolique de madame Ducornet. Le notaire, au milieu de toutes ces cupidités assemblées, ouvre le coffre qui se trouve contenir avec cinq cent mille francs en or et en bijoux, un costume complet de savetier; il lit un codicille dans lequel le testateur lègue sa fortune à celui de ses descendants qui le premier se revêtira de ce costume et se promènera ainsi accoutré une heure durant dans la ville. Il est difficile aux gens raisonnables et qui ne sont guère faits aux petits manéges du vaudeville, de comprendre le sens et le but de cette disposition. Mais faites donc attention, s'il vous plaît, que Larivière doit précisément jouer le soir même un rôle de savetier, et qu'il se désespère de n'avoir pas de costume. Il est tellement préoccupé de son embarras, qu'il n'a rien vu, rien entendu de tout ce qui s'est dit autour de lui; et qu'il n'a cessé d'interrompre le notaire pour lui demander la somme nécessaire au rachat de sa malle. Tous les Merluchon, gens fiers et probablement bien rentés, repoussent avec un dédain superbe une fortune qu'il faut acheter à de telles conditions; ils sont sans doute les seuls au monde qui puissent penser qu'acquérir cinq cent mille francs par une mascarade d'une heure est un marché ruineux. Mais le vaudeville avait besoin, pour aller à ses fins, des sentiments les plus rares et les plus impossibles. N'admirez-vous pas ce brave Merluchon Ier, qui, à deux cents ans de distance, prévoit que son descendant Larivière aura besoin d'un costume de savetier, et le lui envoie à jour et à heure fixes, du fond de son tombeau, sans parler d'une faible somme de cinq cent mille francs. En effet, le maître-clerc, qui aime la fille de Larivière, et qui ne serait pas fâché d'enrichir son futur beau-père, donne au pauvre comédien les habits trouvés dans le coffre. Jugez de la joie de Larivière, qui se voit enfin en mesure de remplir son rôle. Le maître-clerc l'entraîne et le fait promener une heure par la ville avant de le laisser aller au théâtre. Cependant, les autres héritiers, après avoir mûrement réfléchi, ont fini par se persuader que les conditions posées par le testateur, quoique un peu originales, sont néanmoins acceptables. Ils reviennent donc chez le notaire, espérant se devancer mutuellement; mais la fortune ne les a pas attendus. Larivière, à qui sa promenade forcée a fait manquer son entrée, a été universellement sifflé; il rentre désespéré chez le notaire. Force lui est bien de se consoler, lorsqu'on lui annonce qu'il a gagné l'héritage. Quel rôle lui avait jamais valu un pareil succès!

Bouffé a donné par son jeu à cette pièce l'importance qu'elle n'avait pas elle-même. Il a mis un irrésistible accent de vérité dans le personnage de Larivière. Lui, l'excellent comédien, il a représenté un comédien détestable, poursuivi de ville en ville par les huées du parterre, et a su rendre vraisemblables ses prétendues infortunes dramatiques. Son jeu si savant nous a fait croire au jeu ridicule de ce qu'on appelle en termes de coulisses un cabotin. J'ai vu le moment où, entraîné par l'habileté de l'acteur, on allait siffler Larivière tout en applaudissant Bouffé. Le succès de Bouffé pourrait bien faire le succès de ce vaudeville.

Au même théâtre madame Ancelot a traduit en une action dramatique le proverbe : *Les honneurs changent les mœurs*. C'était en quelque sorte donner à son œuvre l'inviolabilité d'un axiôme, en assimilant la vérité à une vérité généralement admise. Cependant la pièce n'a pas réussi auprès du public comme le proverbe. Madame Ancelot a chargé le héros de sa comédie, Georges, de nous montrer comment les changements qui peuvent survenir dans la position d'un homme, influent sur son caractère et son esprit. Que le temps développe en vous d'autres idées, quelque-

fois même d'autres passions, qu'une place nouvelle dans la société vous crée une activité nouvelle; de nouveaux devoirs; que l'action incessante de votre esprit sur lui-même, sans détruire vos convictions, les modifie et les complète sur bien des points, ce sont là des transformations nécessaires, légitimes, et qu'il serait insensé de proscrire, car ce serait proscrire l'étude, l'expérience qui chaque jour nous révèlent des aperçus ignorés, nous ouvrent un ordre de faits inconnus; ce serait proscrire l'intelligence elle-même à qui apparemment le développement est nécessaire, puis qu'elle n'arrive pas de prime-abord à sa plus haute et dernière expression; mais que par un sentiment d'égoïsme, que dans un but d'intérêt sordide, on passe des croyances d'autrefois à des croyances entièrement contraires; qu'on donne ainsi un honteux démenti à toute sa vie passée, c'est ce qui, Dieu merci, n'arrive guère, et se voit plutôt dans certains ouvrages d'imagination que dans la réalité. Madame Ancelot a eu le tort de choisir une exception pour sujet de sa pièce; le théâtre vit de généralités; les exceptions sont impossibles sur la scène.

Georges est pauvre et ambitieux; il n'a pas de famille, ou du moins il ignore s'il en a une; il aime une jeune fille nommée Méloé qui vit de son talent de peintre; il est donc placé dans toutes les conditions désirables pour se mettre en révolte contre la société, et débiter à tout propos une foule de lieux communs philosophiques. Il n'a garde d'y manquer, il y met même du luxe. Sa vertu est farouche et pleine de faste comme si elle n'était pas sincère. Il rédige des codes nouveaux pour le plus grand bonheur de l'humanité, et conspire avec un prince italien, nommé Benati, à qui il a persuadé que sa patrie avait besoin de sortir de l'esclavage. Il arrive fort heureusement pour l'Europe qui ne se souciait guère des menées politiques de ces étourdis, que par un de ces hasards dont le théâtre a le monopole, Georges retrouve son père. Ce père n'est autre que le duc de Lausac, personnage considérable qui a en poche tous les millions du Gymnase. Le vaudeville ne se met pas en frais de reconnaissance pour de minces résultats, comme vous voyez. Un mortel ordinaire que son père aurait égaré à une autre époque, retrouverait probablement l'auteur de ses jours dans une de ces médiocres positions de fortune qui sont les plus nombreuses. Mais, au Gymnase, un enfant qui n'a pas de famille au premier acte, est bien sûr d'être duc ou prince au second. Dix ans se passent. Georges est millionnaire et égoïste. Il ne s'occupe plus de faire le bonheur de l'humanité; il fait le sien et trouve la tâche pénible. Il a refusé d'épouser Méloé, la pauvre artiste qu'il aimait; il lui a préféré, sinon une autre femme, du moins une dot qu'il a trouvée supérieure à toute tendresse, à toute beauté. Il passe sa vie à séduire de jeunes filles, lui l'austère prédicant de vertu, et sacrifie tout à ses passions, même ses anciens camarades. Madame Ancelot n'a pas mis de gradation dans les changements qui se sont opérés chez Georges. Elle nous montre un fou au premier acte, un misérable au second : il ne fallait pas ainsi partir d'un extrême pour arriver à un autre extrême. Il y a une logique dramatique dont le public a merveilleusement l'instinct, et qui ne saurait s'accommoder de ces brusques revirements. Le repentir de Georges au dénouement vient ajouter une nouvelle invraisemblance à tant d'invraisemblances. Il change tout-à-coup d'idées, devient bon, honnête, uniquement parce que Méloé arrive d'Italie et lui reproche son apostasie à tous ses sentiments d'autrefois. Cette conversion subite a paru au public aussi peu probable que les autres variations du héros. Les spectateurs se sont montrés d'autant plus sévères envers la pièce, que madame Ancelot a contribué elle-même à les rendre plus difficiles, en les habituant à des œuvres où la finesse de l'observation, le bonheur du dialogue le disputent constamment à l'intérêt de la fable. Le blâme infligé à la comédie nouvelle était un hommage rendu aux comédies précédentes de l'auteur.

C. M.

Il y a eu dimanche dernier réunion des cinq divisions de l'Orphéon fondé par M. Wilhem. Les cours de ce modeste et grand professeur offrent toujours le même intérêt et produisent les mêmes résultats. Nous regrettons cependant que l'application de ces cours et de ces études musicales n'ait pas pour objet le chant d'église, au moins à quelques occasions. Nous avons la conviction profonde que toutes les tentatives pour populariser la musique en France échoueront si elles n'ont pour application constante le chant d'église. Il faut, pour entretenir l'émulation et nourrir le zèle, proposer aux élèves un but noble, moral, et tant que la musique pourra passer à leurs yeux pour un objet de délassement ou de récréation, ils n'en embrasseront pas l'étude avec cet enthousiasme, cette ardeur qui conduisent à de grands résultats. — L'exemple de l'Allemagne suffit pour éclairer les plus incrédules à ce sujet. — Il est en effet incontestable que c'est à Luther, à l'introduction de ces cantiques, à l'obligation d'apprendre le chant pour les exécuter, que l'on doit la diffusion, la popularité de la musique en Allemagne. — Il serait à désirer que la justesse de ces réflexions fît quelque impression sur ceux qu'elles peuvent intéresser. — La méthode de M. Wilhem est admirablement bonne; elle se propage avec une rapidité qui témoigne du développement du goût musical. Il ne reste plus qu'à descendre de la théorie à la pratique, et à faire l'application d'études si bien dirigées à un objet réellement utile.

M. Liszt vient d'adresser la lettre suivante au rédacteur d'un journal à Paris :

Monsieur le Rédacteur,

Permettez-moi de réclamer contre une assertion inexacte de votre avant-dernier numéro :

« MM. Liszt et Cramer *demandent* la Légion-d'Honneur, etc. »

Je ne sais si M. Cramer (qui vient d'être nommé) a effectivement demandé la croix.

En tout cas, je pense que vous applaudirez comme tous à une nomination si parfaitement légitime.

Quant à moi, s'il est vrai que mon nom ait figuré sur la liste des candidats, cela n'a pu être qu'entièrement à mon insu.

Il m'a toujours semblé que ces sortes de distinctions ne pouvaient être qu'*acceptées*, mais jamais *demandées*.

Agréez, monsieur le Rédacteur, etc.

F. Liszt.

Londres, 14 mai.

Nouvelles.

*** L'Opéra a donné avant-hier, vendredi, la dernière représentation des *Martyrs*; Duprez et madame Dorus-Gras partant tous deux en congé.

*** Les changements annoncés depuis long-temps viennent d'avoir lieu à l'Opéra. Voici à ce sujet quelques faits certains, à côté d'autres nouvelles moins garanties : Au premier juin prochain, M. Léon Pillet sera directeur à ses risques et périls. M. Duponchel

reprendra la mise en scène, aux appointements de 20,000 francs. M. Edouard Monnais passera commissaire royal. La commandite, réduite à la somme de cent cinquante mille francs, demeure moitié pour M. Léon Pillet et les deux autres quarts partagés entre deux personnes déjà intéressées. Le privilége de l'Académie royale de musique, qui n'avait plus que trois ans de durée, est prolongé de cinq années.— M. Duponchel garde son appartement à l'Opéra. Mais M. Léon Pillet ayant besoin d'en occuper un dans ce bâtiment, vu sa qualité de directeur, prendra celui de M. Halevy, qui donne, par contre-coup, sa démission de maître de chant et va se livrer exclusivement à la composition. Le théâtre fermera le 15 du mois prochain, pour vaquer à la restauration de sa salle. On y consacrera une somme de 60,000 fr. La réouverture aura lieu le premier juillet.

*** L'Opéra-Comique, au moment de son ouverture, a failli être indéfiniment arrêté par un procès que lui intentait un propriétaire voisin, prétendant que l'on ne s'était pas conformé aux règlements qui prescrivent l'isolement des théâtres. La cour s'est déclarée incompétente.

*** Il est question d'opérer une combinaison qui donnerait aux Italiens la nouvelle salle Favart et ouvrirait l'Opéra-Comique au théâtre de la Renaissance. On assure que M. Aguado a entrepris la réussite de cette affaire.

*** Nous avons cité souvent avec plaisir des traits de dévouement et d'obligeance fort communs chez nos artistes, mais nous ne nous attendions guère à signaler en regard des actes d'égoïsme et même d'ingratitude de la part de quelques uns d'entre eux à l'égard d'un musicien des plus recommandables de l'Europe. M. Huerta, guitar ste espagnol, le plus remarquable peut-être aujourd'hui, après avoir été forcé de remettre un concert à son bénéfice pour lequel les portes de la salle avaient déjà été ouvertes, en a annoncé la semaine dernière un second, se fiant sur les promesses qui lui avaient été faites par divers artistes. Dans la soirée même, MM. Fronty, Levassor, mesdames Cordel, d'Hennin, Voizel et Darezzo lui ont manqué, et rien ne justifiait ce procédé vis-à-vis de M. Huerta, artiste d'un talent incontestable, et qui n'a d'autre tort que de s'être prodigué aux concerts de ses confrères. Hâtons-nous de dire que M. Cohen, qui se trouvait par hasard à cette soirée, voyant l'embarras du bénéficiaire, a chanté sans l'avoir promis. Ajoutons que M. Henri Herz, qui s'était jadis à peu près engagé à jouer au bénéfice de M. Huerta, non content de se soustraire à l'exécution de cette promesse, a en outre exigé le paiement d'avance, et au double, de la location de sa salle.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — Les derniers débuts des acteurs d'opéra ont été forts malheureux ici. Le public s'est porté à une espèce d'émeute qui a continué hors du théâtre, et jusque devant la maison habitée par le directeur.

*** L'ouverture d'un cours gratuit de musique vocale, fondé par la société philharmonique de Macon, a eu lieu en présence d'une société nombreuse. Une foule d'enfants de 13 à 15 ans était venue assister à la première leçon.

*** *Nantes.* — La prima dona qui nous vient l'année prochaine n'est point mademoiselle Cundell, de Montpellier, mais bien sa sœur, qui vient de Lyon. Le chagement de cantatrice ne change du reste rien à l'affaire. Les deux artistes sont, dit-on, sœurs par la naissance et par le talent.

*** *Rennes.* — Madame veuve Lesueur a fait don à la bibliothèque de cette ville des œuvres complètes de son illustre époux. Le maire de Rennes a adressé à ce sujet une lettre de remerciments à madame Lesueur. — Dans cette lettre, M. le maire dit que le goût de la musique est répandu à Rennes; cela peut être vrai pour la musique profane, mais la musique sacrée et le chant d'église y sont dans un état d'abandon dont les membres du chergé devraient avoir honte. A voir le mépris et le dédain qu'on affecte dans certaines localités pour l'amélioration du chant aux offices divins, on croirait qu'il y a parti pris de la part du clergé actuel d'éloigner de la religion et du culte tous ceux à qui la providence a départi le génie, l'imagination et le goût des arts.

*** M. Audran, qui vient de quitter la scène bordelaise, à l'expiration de l'année théâtrale, a débuté avec le plus grand succès à Lyon, dans le rôle de Georges de la *Dame blanche.*

*** *Toulouse.* — Il y a long-temps que la *Gazette musicale* aurait dû parler du mérite et des succès d'un artistee de cette ville dont un de nos rédacteurs a pu apprécier par lui-même le zèle et les efforts. Diverses circonstances nous ont empêché de consacrer un article spécial à cet artiste modeste et distingué qui n'est autre que M. Gau, rédacteur de la *France méridionale*, homme d'une grand instruction qui a fondé à Toulouse un cours et un enseignement musical digne de nos éloges sous tous les rapports. — Avec quelques artistes de cette trempe, la régénération, le développement de la musique marcheraient vite en province. Malheureusement, le nombre en est bien restreint. Nous reviendrons prochainement sur le cours et les travaux de M. Gau.

*** *Montpellier.* — Une troupe italienne vient de donner quelques représentations sur le théâtre de cette ville. *Il Barbiere*, *la Semiramide* en ont principalement fait les frais. On remarquait dans cette troupe deux cantatrices d'un très grand talent, mesdames Chiara Gualdi et Gabussi. La première surtout a charmé les vrais amateurs par une voix pure, expressive, un talent simple et exempt d'affectation. Une feuille très spirituelle qui paraît à Montpellier, *le Babillard*, publie le portrait de madame Chiara Gualdi, dû au crayon d'un amateur très distingué qui cultive la musique, les arts et le dessin avec un talent égal très élevé.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Vérone.* — Un opéra nouveau, *Lina*, du maestro Pedrotti, a été donné ici avec un succès d'encouragement. Madame Demeric y a été applaudie.

*** *Milan.* — Le chorégraphe Bernardo Vestris vient d'être cédé (*ceduto*), dit un journal de cette ville, à l'entrepreneur de Trieste et de Venise par celui de Milan.

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉ PAR CHABAL, BOULEVARD DES ITALIENS, 10.

Chant.

MEYERBEER. Nella, chansonnette.	2	»
— La Fille de l'air, ballade.	2	»
ROSSINI. Nizza, chansonnette.	2	»
ROSENHAIN. L'Aube naît et la porte est close, sérénade.	2	»

Piano.

KESSLER. Etudes.	24	»
LECARPENTIER. 21e Bagatelle faite sur Nizza de Rossini.	5	»
— 22e Bagatelle facile sur Nella de Meyerbeer.	5	»
MUSARD. Les Styriennes, valses sur le pas styrien dansé		
— à l'Opéra par mademoiselle Elssler.	4	50

Piano et Violon concertants.

LOUIS. Op. 86. Introduction et rondo-valse sur deux nouvelles mélodies de Meyerbeer et Rossini.	7	50

Violon avec accompagnement de Piano.

PANOFKA. Op. 23. Adagio Passionato, brillant et non difficile.	6	»

Violoncelle avec accompagnement de Piano.

LEE. Op. 19. L'union, rondo-valse, sur deux mélodies de Rossini et Meyerbeer.	7	50

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER, ÉDITEUR, RUE DAUPHINE, 22.

LA PERRUCHE, opéra-comique en 1 acte; paroles de *MM. Dumanoir* et *Dupin*; musique de *L. Clapisson.*

Catalogue des morceaux détachés avec accompagnement de piano.

Ouverture.	5	»
N° 1. Air chanté par mademoiselle Prévost.	5	»
2. Couplets chantés par mademoiselle Berthault.	2	»
3. Ronde du Porteur d'eau, chanté par M. Chollet.	2	»
4. La Montagnarde, duettino chanté par M. Chollet et mademoiselle Berthault.	3	75
5. Duo chanté par M. Chollet et Mlle Prévost.	6	»
6. Duo bouffe chanté par MM. Chollet et Ricquier.	6	»
7. Romance chantée par M. Chollet.	2	»

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 38.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
5 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 31 mai 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été:
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. La musique en Belgique, par A. DE M. — *Biographie*. Pierre Desvignes, par A.-P.-M. GILBERT. — Chronique dramatique, par CH. MERRUAU. — *Correspondance :* Londres, par CH. P.—Revue critique, par MAURICE BOURGES. —Nouvelles.

LA MUSIQUE EN BELGIQUE.

LES CONCERTS. — LES CONCOURS DE MUSIQUE.

A M. le directeur de la GAZETTE MUSICALE.

Je regretterais notre béau Paris, auquel on ne peut s'empêcher de songer lorsqu'on en est éloigné, et qui gagne tant à la comparaison avec quelque lieu que ce soit, si je ne le savais en proie, à l'heure qu'il est, aux angoisses d'un mal contagieux que j'appellerai la fièvre des concerts. On croit, en général, que la multiplicité de ces réunions, provoquées dans un but musical, constitue un progrès. J'avoue que, pour ma part, j'y vois un signe de décadence. Vous savez aussi bien que moi, monsieur, pour combien peu de chose l'art est compté dans tout cela; vous savez que le grand mobile, c'est la spéculation. Il y a dix ans, on allait encore au concert d'un mouvement spontané, le public avait l'ingénuité de prendre des billets à la porte. Aujourd'hui quelques grands noms d'artistes ont, par exception, le privilége d'offrir un appât à la curiosité; la plupart des séances musicales sont accueillies par la plus froide indifférence. Les donneurs de concerts connaissent si bien les dispositions de la foule à cet égard, qu'ils ne comptent plus comme produit de leur entreprise que sur la contribution forcée dont ils chargent leurs clients. La musique n'est plus qu'un prétexte mis en avant pour couvrir la transaction commerciale. Pour peu que la progression continue, il ne faut pas désespérer de voir se naturaliser à Paris les habitudes anti-artistiques de l'Angleterre. On sait qu'à Londres le nombre des concerts est tel, durant les trois mois de la saison, qu'il serait impossible au mélomane le plus déterminé d'assister à la moitié de ceux qui se donnent, tant par les artistes que par de simples spéculateurs. Nous n'en sommes pas encore venus à ce point de perfectionnement, regardé par les Anglais comme le produit d'une civilisation avancée; mais patience, il ne faut désespérer de rien. Que résultera-t-il de cette confusion musicale? C'est que le public, blasé, prendra l'art en dégoût et deviendra indifférent aux bonnes choses. Mais je reviens à la Belgique.

Il paraît que l'annonce d'un concert était autrefois à Bruxelles un événement inusité. La population de cette ville ne comprenait pas le plaisir qu'on pouvait prendre à écouter patiemment durant toute une soirée des solos de voix ou d'instruments. Aussi les artistes, après des tentatives infructueuses pour vaincre cette résistance, avaient-ils fini par rayer de leurs itinéraires la capitale de la Belgique. Bruxelles s'est amendée, mais progressivement. D'abord il ne fut pas possible d'élever au-dessus de deux francs le prix d'entrée aux concerts; c'est à ce taux que Garat, Lafont et madame Catalani fixèrent leurs billets. Le premier qui parla de porter à trois francs la rétribution à payer par les amateurs de

musique, causa parmi ceux-ci une véritable révolution ; il y eut rumeur dans la ville, et l'on se promit, au premier moment, de ne pas se rendre à l'invitation du novateur. Cependant, comme il s'agissait d'entendre un artiste dont le nom était européen, on consentit, mais pour cette fois seulement, et sans tirer à conséquence, à payer l'augmentation exigée. En dépit des réserves que l'on s'était cru forcé de faire, trois francs devinrent le prix ordinaire des billets de concerts. Ce premier pas fut celui qui coûta le plus ; de progrès en progrès on en est venu à ce qu'un artiste qui se respecte n'oserait pas demander moins de cinq francs à ses auditeurs, et Thalberg vient même, le premier, de dépasser cette limite hors de laquelle il ne faut pas espérer d'attirer habituellement les Belges, peuple économe avant tout.

Le plus sérieux des obstacles qui se présentent lorsqu'on veut donner un concert à Bruxelles, c'est qu'à proprement parler, il n'y a pas de salle disponible. La seule dans laquelle il soit admis que la bonne compagnie puisse se rendre, appartient à une société particulière appelée *Société du Grand-Concert*, bien que le principal but de son institution soit de donner pendant l'hiver une série de bals qui passent pour fort brillants. C'est avec cette société que les artistes doivent traiter. Ceux qui, par une réputation acquise, offrent la garantie d'un talent remarquable, obtiennent des conditions favorables en apparence : on leur donne la salle éclairée aux bougies, un orchestre complet et une certaine somme d'argent ; mais les membres de la société se réservent d'entrer gratuitement aux concerts, or ils sont au nombre de quatre cents et s'emparent des meilleures places. A la vérité, il reste à l'artiste la faculté de distribuer environ six cents billets, car la salle du *Grand-Concert* contient mille personnes. Pourtant il ne faut pas trop compter sur cette possibilité fort éventuelle. Les membres de la société qui se donne cette espèce de privilége des concerts, grâce à la possession de l'unique salle dont Bruxelles soit pourvue, forment la partie riche et *payante* de la ville, celle qui fréquente le théâtre, et dans laquelle les artistes auraient le plus de chances de placer leurs billets.

Il existe une autre société, organisée comme celle dont je viens de vous entretenir, pour donner à frais communs, chaque année, un certain nombre de soirées dansantes ; mais, quoiqu'elle prenne le titre de *Société du Concert noble*, elle s'abstient de tout rapport avec l'art et avec les artistes. Vous savez, monsieur, que là où la population, comparativement peu nombreuse, aurait besoin de vivre plus ensemble que dans les très grandes villes, elle se fractionne au contraire en diverses coteries. Bruxelles tient un peu de ces préjugés de petites localités, qu'on retrouve encore vivaces au sein de nos provinces françaises. La Société du *Concert noble* ne se compose que de personnes titrées. Pour figurer dans ses quadrilles il faut compter un nombre de quartiers déterminé. Peut-être ne s'amuse-t-on pas le mieux du monde dans ces réunions dont l'étiquette règle les divertissements ; mais on a du moins la satisfaction de s'ennuyer en compagnie respectable, et vous conviendrez que c'est quelque chose. La noblesse de ce pays a de belles qualités, elle donne beaucoup aux pauvres, et se fait aimer de tous ceux qui ont avec elle des rapports de subalternes à supérieurs. Elle n'a point de morgue quand on ne veut pas pénétrer trop avant dans son intimité, et vit simplement chez elle. Malheureusement, cette simplicité qui sied à de bons bourgeois, n'est pas sans inconvénient chez des personnes que leur fortune et leur rang destinent à être les consommateurs naturels auxquels s'adressent les industries de luxe. Il est fort beau, sans doute, de venir au secours de l'humanité souffrante, bien qu'il ne soit pas encore prouvé qu'une pitié trop large ne soit pas un encouragement donné à la paresse ; mais parce que les mendiants doivent vivre, il ne s'ensuit pas qu'il faille laisser les artistes mourir de faim. Or, de qui ces derniers attendront-ils aide et protection, si ce n'est des grands et des riches? Ailleurs un homme qui a de la fortune se fait honneur de dépenser noblement son revenu ; à Bruxelles, au contraire, on est estimé en raison des économies que l'on a faites sur son budget, et celui de qui l'on dit : il a épargné telle somme dans l'année, reçoit un éloge envié. La bourgeoisie commence à mieux comprendre la vie que cela ; mais les nobles tiennent à ce préjugé comme à beaucoup d'autres.

Malgré le peu de facilité que rencontrent à Bruxelles les artistes qui veulent y donner des concerts, il paraît que la capitale de la Belgique a reçu cette année de nombreuses visites dans un but d'exploitation musicale. Il est de fait que depuis quinze jours que j'y suis, je ne vois sur les murs qu'affiches de concerts. Les pianistes abondent ; après Littolff est venu Thalberg, à ce dernier succédera Doehler dans une soirée qu'il annonce pour samedi prochain. On attendait Liszt ; mais j'apprends que, trompant l'espoir des habitants de Bruxelles, il est allé directement à Paris après avoir traversé l'Allemagne triomphalement.

Je vous ai dit que la seule salle de concerts qu'il y eût à Bruxelles était la propriété d'une société particulière, et à quelles conditions les artistes obtenaient d'en pouvoir disposer. Il en existe cependant une autre que je passais sous silence, parce qu'elle sert seulement dans les occasions solennelles. Vous n'ignorez pas que la Belgique imite notre France dans les choses les plus graves comme dans les plus futiles. Deux mois après la révolution de juillet, les Belges faisaient la révolution de septembre. Nous avons institué des fêtes annuelles en commémoration du grand événement qui a exercé une si haute influence sur les affaires politiques de l'Europe ; Bruxelles célèbre également son indépendance par des réjouissances publiques. Il y a quelques années, un *festival* fut mis au nombre des spectacles offerts à la curiosité des nombreux étrangers attirés par l'éclat de ces fêtes. Un local manquait ; on se souvint d'une ancienne église qui, après avoir servi au culte catholique jusqu'à l'époque de la révolution de 1793, fut transformée par les commissaires des armées françaises en un magasin d'habillements militaires. En 1815, le roi des Pays-Bas en avait fait un temple protestant, et pendant quelque temps elle servit d'atelier aux peintres de décorations de théâtres royaux. Après ces transformations si diverses, l'édifice était redevenu vacant. On éleva dans le chœur un orchestre en amphithéâtre ; on construisit des galeries dans les nefs latérales, et trois mille personnes purent venir entendre le beau concert que huit cents exécutants donnèrent sous la direction de M. Fétis. Les gigantesques proportions de ce vaisseau en rendent l'usage impossible pour les concerts ordinaires ; les frais de chauffage et d'éclairage absorberaient le plus clair des recettes. La construction d'une salle uniquement destinée aux réunions musicales devient pour Bruxelles une nécessité ; il est grandement question d'en préparer une pour l'hiver prochain, et dès lors cette ville deviendra l'une de celles que les artistes pourront visiter avec le plus de fruits.

Les concours de musique d'harmonie sont une des plus anciennes institutions musicales de la Belgique ; c'est dans ce pays qu'ils ont pris naissance, pour se répandre de là dans nos provinces du nord. Il n'y a, pour ainsi dire, pas de fête locale ici, pas de *kermesse* de ville qui n'offre un de ces spectacles d'antique fondation. Le goût des Belges pour ce genre d'amusement est si prononcé, qu'ils se rendent en corps dans des localités souvent très éloignées de leur résidence, à la seule fin d'y prendre part. Non seulement chaque ville, mais chaque bourg, chaque village a une société de musique d'harmonie régulièrement organisée;

il est rare qu'un Belge ne joue pas de la clarinette, ou du cor ou de l'ophicléide. Dernièrement, en arrivant à la frontière, et pendant que les douaniers, engeance fort désagréable partout, procédaient à la visite de la voiture, je me dirigeai vers un bâtiment, d'où j'entendais partir les sons d'une réunion d'instruments; les portes étaient ouvertes, j'entrai sans façon, et je ne fus pas peu surpris de voir une vingtaine de paysans exécuter passablement l'ouverture de *la Muette*. Lorsqu'une des nombreuses sociétés de musique d'harmonie formées en Belgique a pris la résolution de prendre part à un concours, les membres qui la composent quittent leurs affaires et se mettent en route à leurs frais. Toutes les dépenses du voyage se paient par le trésorier sur les fonds communs. Les programmes des concours sont toujours disposés de manière à contenter beaucoup de monde. Il y a des prix pour la meilleure exécution d'ensemble et pour les solos les plus remarquables. Les sociétés des villes de premier et de second ordre forment avec les musiques communales trois catégories qui luttent séparément. Il se donne encore un prix de bonne tenue au corps qui se distingue par le luxe de sa mise, et un prix d'*éloignement* à celui qui a parcouru la plus longue distance pour arriver jusqu'au lieu du concours. Malgré ces précautions prises pour donner raison à tous les amours-propres, il arrive quelquefois que des rixes fâcheuses viennent troubler les préparatifs de fête. Lorsque les sociétés sont trop nombreuses pour que toutes puissent participer à la distribution des récompenses, il y a des vanités blessées et des rancunes profondes. Les sociétés rivales se rencontrent à l'estaminet, où les pots de bière se succèdent en nombre d'autant plus grand, qu'il y a d'une part une victoire à célébrer, et de l'autre le souvenir d'une défaite à étouffer. La bière, surtout celle de ce pays-ci, monte au cerveau comme le vin; les têtes s'échauffent, et les disputes s'ensuivent, si même les bâtons ne se mettent de la partie. Voilà du moins ce que m'ont assuré des témoins oculaires, car je ne me suis jamais trouvé en Belgique à l'époque de ces fêtes locales. Nous avons entendu quelquefois exprimer l'opinion que dans les procès politiques dont les tribunaux ont été si souvent saisis en France après la révolution de juillet, le jury pouvait se laisser influencer par la crainte des vengeances qui suivraient un changement de gouvernement. Les juges des concours de musique ont parfois, chez nos voisins du Nord, sujet d'appréhender les conséquences de leurs décisions. Après l'une des fêtes de l'année dernière, donnée dans une grande ville du royaume, un membre du jury fut assailli chez lui par deux concurrents désappointés auxquels sa conscience ne lui avait pas permis de décerner le prix réservé aux solistes. Depuis la révolution de 1830 qui a chassé le roi de Hollande du territoire de la Belgique pour constituer ce royaume en Etat indépendant, la ville de Gand s'est montrée constamment hostile au nouvel ordre de choses. Voulez vous savoir quelle est la cause de ce dissentiment? je vais vous le dire. Il y eut, en 1829, à Lille un *festival* auquel les musiques d'harmonie du nord de la France et de la Belgique (alors les Pays-Bas) furent appelées à concourir. Les sociétés de Bruxelles et de Gand se rendirent à cet appel. La première déploya une grande supériorité; mais le jury, pour honorer au même degré les deux compagnies étrangères, leur donna le premier prix en partage. Cette décision causa une surprise générale : les soixante-douze musiciens de Bruxelles l'avaient si évidemment emporté dans la lutte sur les cinquante-deux exécutants de Gand, qu'il y avait injustice à les placer au même rang. Les amateurs et les artistes de Lille remirent à la société bruxelloise un certificat attestant l'injustice du jugement, et proclamant son triomphe sur ses adversaires; de plus, une souscription fut ouverte pour lui faire frapper une médaille d'honneur. La société de Gand se trouva blessée des témoignages d'estime que recevait sa rivale, et, de retour dans ses foyers, intéressa toute la ville à sa cause. Une année après cette lutte musicale éclata en Belgique la révolution de 1830. Bruxelles avait donné le signal du mouvement; Gand devait le désapprouver. Elle le fit en effet, et depuis elle ne s'est point ralliée à la cause nationale. Voyez quelles conséquences peuvent avoir des institutions pacifiques en apparence.

J'aurais voulu assister à l'un de ces concours de musique dans une des petites villes de la Flandre; malheureusement je ne suis pas ici en temps opportun pour satisfaire ce désir. D'après ce qu'on m'en a dit, il me semble que rien ne doit être plus intéressant pour un amateur de la couleur locale. Si Bruxelles a perdu sa physionomie spéciale en voulant imiter Paris qu'elle ne copie que bien imparfaitement, il n'en est pas de même des localités situées plus au centre du royaume. Là on retrouve des mœurs peu différentes de celles d'il y a deux siècles; on trouve des populations qui se font gloire de n'avoir pas changé avec le temps. Figurez-vous un moment que vous vous êtes arraché aux habitudes de la rue Richelieu, et que vous êtes tombé tout-à-coup dans une bonne vieille ville flamande au moment de la *kermesse*. Les cloches de toutes les paroisses sont en branle; le carillon de la cathédrale (les grandes églises de ce pays ont encore des carillons) fait entendre des refrains d'un caractère vif sur ses timbres argentins; hommes, femmes et enfants ont endossé leurs habits de fête. Une vigie placée au sommet de la tour des veilleurs de nuit annonce l'arrivée des sociétés qui ont accepté le concours. Celles-ci entrent dans la ville bannières déployées et aux sons de leurs instruments. Les logements ont été retenus d'avance, et la foule accompagne en les applaudissant les différents corps jusqu'aux hôtels où ils sont attendus. Le moment solennel est arrivé; le jury occupe la tribune qui lui est réservée, tandis que la population tout entière se presse sur la place la plus spacieuse de la ville. Vous dirai-je comment se passe le concours? Toutes choses sont au mieux; les spectateurs, préparés à l'indulgence, applaudissent quand même; ils n'entendent point les fausses notes, et ne prennent pas garde aux rentrées intempestives. Le jury, dans sa bienveillante omnipotence, a soin que chacun des concurrents se retire satisfait; les sociétés qui n'ont point de prix pour l'exécution, reçoivent ceux d'éloignement et de bonne tenue. Vous voyez que pour ne pas assombrir mon tableau j'ai soin de ne pas rappeler les sujets de discorde qui se présentent parfois.

Si les Belges aiment la musique, ils ne veulent pas que l'affection qu'ils lui portent tourne au préjudice de leur estomac. Après le concours, un cri général se fait entendre : *A table!* Vous croyez, mon cœur, qu'à Paris nous savons vivre matériellement parlant? Erreur. Il faut (je me fonde toujours sur des récits dignes de foi), il faut aller en Flandre pour apprendre ce que c'est que dîner. Nous avons beaucoup fait lorsque nous sommes restés deux heures à table : nous ne sommes que des enfants. Dans cet excellent pays dont j'ai l'honneur de vous entretenir, on commence le dîner, un jour de kermesse, à une heure de l'après-midi, pour l'achever à huit heures du soir. Des jambons, des pièces de bœuf homériennes, des moutons pre-que entiers, des pâtisseries robustes chargent les tables, et les convives absorbent en une seule séance plus d'aliments que nous ne pourrions le faire en une seule semaine. Ne croyez pas que la bière nationale apparaisse dans ces longs et somptueux festins; on n'y boit que nos vins de France conservés avec amour dans d'excellentes caves pendant un quart de siècle. La chanson de table que nous avons abandonnée, je ne sais

trop pourquoi, est ici en pleine faveur, et les repas de fête ne se terminent pas sans de gais refrains.

Telle est, monsieur, la description à peu près exacte d'un concours de musique dans une ville flamande. Les sociétés d'harmonie ne sont pas constituées seulement pour prendre part à ces luttes instrumentales; elles ont des réunions périodiques, et les plus riches donnent des concerts pour lesquels elles engagent quelquefois des artistes étrangers. Vous jugerez d'après ce qui précède que la Belgique est loin d'être dépourvue d'intérêt sous le rapport de son avancement dans l'art auquel vous consacrez votre *Gazette*.

Croyez-moi, etc.

A. de M....

Biographie.

PIERRE DESVIGNES.

Toutes nos modernes biographies semblent avoir dédaigné de parler d'un artiste moderne, M. Desvignes, compositeur distingué, que ses succès à la cathédrale de Paris, dont il était maître de chapelle, auraient suffisamment vengé de l'oubli de ses contemporains, s'il n'appartenait à l'histoire d'en conserver le souvenir à la postérité (1).

Pierre Desvignes naquit à Vélars-sur-Ouche, à deux lieues de Dijon, le 27 septembre 1764, d'honnêtes laboureurs, qui voulurent le destiner à la même profession; mais le petit Desvignes, qui avait déjà le sentiment de sa capacité, jeta au feu avec dédain la paire de sabots que ses parents lui donnèrent pour chaussure, en disant : *que le bois était bon à brûler*, et sa mère tout aussitôt de s'écrier : *Tiens, notr' homme, c't enfant n'f'ra jamais un paysan*. Il était âgé de près de six ans, lorsqu'une bonne tante (Denise Dambrung), gouvernante chez un chanoine de la cathédrale de Dijon, et qui affectionnait beaucoup le jeune Desvignes, le fit venir chez elle, et le présenta aux membres du chapitre, qui remarquèrent sa jolie voix, et l'admirent au nombre des enfants de chœur de leur église. L'émule et le compatriote de Rameau ne tarda pas à réaliser les espérance que le chapitre en avait conçues; il devint, par les plus heureuses dispositions et son application à l'étude, l'un des élèves les plus distingués de cette école musicale qui fut dirigée plus tard par M. Lesueur, sous lequel le jeune Desvignes apprit les règles de la composition (2). Marchant sur les traces du grand compositeur, son génie se développa en se familiarisant avec le ton et la langue des prophètes, et en se nourrissant de bonne heure des beautés sublimes de nos livres saints, dont ses productions musicales respirent les nobles et touchantes inspirations. Il avait fait de tels progrès qu'à dix-sept ans Desvignes fut nommé maître de chapelle de la cathédrale d'Évreux : mais il y resta peu de temps. La place de maître de chapelle de la cathédrale de Chartres étant devenue vacante par la mort de M. de La Lande, neveu du célèbre compositeur de ce nom, décédé vers 1782, M. Desvignes l'obtint, et fit briller ses talents dans les grandes solennités religieuses, jusqu'à l'époque où la révolution de 1789 vint réduire au néant la musique sacrée.

Au milieu de la tourmente révolutionnaire, forcé de chercher de nouveaux moyens d'existence, M. Desvignes vint à Paris, et fut assez heureux pour y trouver une position qui le mît à même de pouvoir y cultiver l'art musical à l'abri des événements. A cette époque les théâtres lyriques étant devenus le refuge des musiciens d'église, M. Desvignes fut attaché à l'orchestre du théâtre de la Cité, où, en cette qualité, il composa plusieurs airs nationaux qui le mirent en faveur.

On doit regretter sans doute qu'à cette époque où tant de maîtres de chapelle et de musiciens d'église furent forcés de se procurer de nouvelles ressources et de nouveaux éléments de succès dans la musique dramatique, M. Desvignes n'ait pas suivi leur exemple, en dotant la scène de plusieurs partitions de sa composition. La souplesse de son talent, sa facilité et sa verve mélodiques lui permettaient d'espérer des succès dans cette carrière, si l'on en juge par quelques œuvres de ce genre qui ont obtenu les suffrages des grands maîtres; mais M. Desvignes aurait cru manquer à sa vocation. Né, disait-il, pour écrire des compositions religieuses, son génie indépendant n'aurait pu se plier aux exigences d'un public dont le goût change comme la mode; il préféra la musique sacrée, dont les productions, moins sujettes aux caprices de la multitude, sont impérissables comme la religion qui les inspire. Aussi les plus beaux titres de gloire de M. Desvignes sont-ils fondés sur sa musique de chapelle.

Lors de la réorganisation, en 1795, de l'école de chant et de déclamation (fondée en 1784 par le baron de Breteuil), connue depuis sous le titre de Conservatoire, M. Desvignes fut nommé à l'unanimité professeur de cette école; mais par suite des démêlés qui eurent lieu entre le directeur de cet établissement, le sieur Sarrette et M. Lesueur, M. Desvignes, élève et allié de ce dernier, partagea sa disgrâce, quoiqu'il fût totalement étranger à leurs débats.

Depuis les brillantes solennités musicales auxquelles présidait M. Lesueur en 1786 et 1787, l'église métropolitaine de Paris, déshéritée de son culte et de ses autels pendant la révolution, n'avait point retenti des chants de la musique sacrée; M. Desvignes fut le premier qui les fit entendre de nouveau, le jour de l'Assomption 1802, par une messe de sa composition, qu'il fit exécuter à grand orchestre. Cet œuvre lui fit obtenir la place de maître de chapelle de cette métropole. Il dirigea en cette qualité, comme il l'avait fait à Évreux et à Chartres, l'éducation musicale des enfants de chœur de la maîtrise qui fut rétablie et dotée. Ce fut grâce au zèle et aux soins qui l'animèrent dans cette carrière que l'on dut cet essaim de jeunes virtuoses qui sortirent de cet établissement (berceau de tant de talents), et parmi lesquels on doit citer avec éloge, Alexis Dupont, dont la voix pure et mélodieuse fait ressortir avec tant d'avantage les beautés musicales des chants religieux; Albert Guillon, grand-prix de Rome, en 1825; Durier, l'un des premiers contre-bassistes de notre époque; Gilbert, compositeur distingué et organiste de Notre-Dame-de-Lorette, et tant d'autres de ses élèves honorablement classés parmi les professeurs de chant et les instrumentistes. M. Desvignes eut aussi pour élèves particuliers, Darboville, émule de Martin, les deux frères Nadermann, célèbres harpistes, et M. Bottée de Toulmont, bibliothécaire du Conservatoire, et l'un des musiciens les plus érudits et les plus versés dans l'histoire de l'art musical.

Les succès qui couronnèrent tant de travaux utiles mé-

(1) L'article de Desvignes a même été omis dans la Biographie si complète et si curieuse que M. Fétis publie actuellement. Sans doute les renseignements auront manqué au savant directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(2) La maîtrise de Dijon a produit une foule d'artistes éminents. Cette ville se distinguait entre toutes autrefois par le soin qu'elle apportait à l'exécution et à l'encouragement de la musique sacrée; à l'heure qu'il est, tout est changé; il y a peu de villes en France où l'enseignement de la musique soit plus mal dirigé, et où le chant d'église soit dans un état plus déplorable.

(Note de la *Gazette musicale*.)

ritèrent à M. Desvignes des éloges dans les journaux, et l'Académie de Dijon, sa patrie, l'admit au nombre de ses membres correspondants. En 1811, il fut nommé chef d'orchestre adjoint de la chapelle de l'empereur Napoléon; mais, simple et modeste dans ses goûts, il ne brigua aucune position éminente, et n'eut d'autre ambition que celle de son art, dans lequel il s'est acquis une juste réputation par la noble expression, le caractère et la mélodie de ses compositions religieuses. Parmi ses œuvres nous citerons ses *Leçons des Ténèbres* (les Lamentations de Jérémie), ses *Te Deum* exécutés sous l'empire et la restauration, et surtout cette belle *Marche funèbre*, l'une de ses plus remarquables inspirations, qui fut composée à l'occasion du service anniversaire qu'on célébrait à Notre-Dame en mémoire des braves morts dans les champs d'Austerlitz, le 2 décembre 1805. C'est faire le plus bel éloge de cette production de l'art, en rappelant qu'au service funèbre du cardinal de Belloy, archevêque de Paris, mort le 10 juin 1808, le public fut tellement frappé des beautés de cette marche et des riches effets d'accompagnement, que, dans son enthousiasme, il l'attribua au célèbre Mozart, dont la messe de *Requiem* fut exécutée dans la même solennité.

M. Desvignes, épuisé par les veilles et les travaux, qui avaient sensiblement altéré sa santé, mourut à Paris le dimanche 21 janvier 1827, âgé de soixante-deux ans et quatre mois, emportant dans la tombe les regrets de sa famille, de ses amis et des admirateurs de son génie et de ses talents. Ses obsèques eurent lieu à Notre-Dame le 25 janvier. Tous ses élèves, réunis à plusieurs grands artistes de l'Académie royale de musique, y assistèrent et exécutèrent sa belle messe de *Requiem* à grand orchestre.

Mais la tombe sous laquelle repose le bon Desvignes n'a pas tout enseveli; il revit dans ses œuvres, que l'on exécute toujours à Notre-Dame dans les grandes solennités de l'année (1).

L'un de ses élèves de la maîtrise, M. Pollet, lui a succédé dans la place de maître de chapelle de Notre-Dame, à laquelle il réunit celle d'organiste de la même église.

A.-P.-M. Gilbert.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

La reprise du *Polyeucte* de Corneille a été une des plus belles solennités dramatiques de la saison. A voir l'enthousiasme du public, on aurait dit que c'était quelque jeune chef-d'œuvre, à peine éclos de la veille, vierge encore de tout contact avec la foule, qui était ainsi livré aux sympathies générales. Deux cents ans ont passé sur la pièce de Corneille sans la vieillir. Admirable vertu de ces inspirations du génie destinées à une jeunesse éternelle comme les passions humaines dont elles sont la glorieuse et fidèle expression! Les générations passent, et chacune d'elles trouve à son tour dans ces pages tracées depuis des siècles l'éloquente peinture de ses propres sentiments. Aussi *Polyeucte* a-t-il rencontré parmi nous la même admiration qui l'accueillit en 1640 lorsqu'il parut pour la première fois sur la scène, malgré l'opposition de l'hôtel Rambouillet.

Corneille a obéi à une des préoccupations de son siècle en écrivant *Polyeucte*. La composition d'une tragédie chrétienne n'avait rien d'étonnant à une époque où l'ascétisme régnait à Port-Royal, où la théologie jetait un si vif éclat dans la personne du grand Arnaud, où Pascal, cet esprit si audacieux et si indépendant par nature, apaisait les révoltes de sa raison contre la tyrannie du dogme, et domptait en lui le penseur pour le soumettre à l'inflexible règle de la foi. Le poëte reflète toujours plus ou moins les idées du milieu social dans lequel il vit; c'est ainsi que Corneille a fait *Polyeucte*; c'est ainsi que Racine devait faire plus tard *Athalie*, cette magnifique expiation par laquelle sa piété aurait voulu effacer aux yeux de Dieu les profanes chefs-d'œuvre de son génie.

Le sujet de *Polyeucte* présentait mille piéges que le bon sens le plus élevé pouvait seul éviter. Corneille a parfaitement compris que tout autre sentiment devait se taire dans l'âme de son héros devant le sentiment religieux; aussi a-t-il mis en Polyeucte plus du néophyte que de l'amant. Placé entre son amour des choses terrestres et son amour des choses divines, entre son bonheur ici-bas et son bonheur dans l'autre vie, entre ce monde et le ciel, un chrétien des premiers jours ne pouvait pas hésiter. L'enthousiasme du nouveau converti devait donc triompher chez Polyeucte de la tendresse de l'époux, et celle-ci ne devait combattre qu'autant qu'il le fallait pour ajouter à la grandeur du sacrifice. Nul doute que pour obéir à la loi des contrastes, un esprit ordinaire n'eût donné à Pauline tous les emportements de la passion, et n'eût montré son amour grandissant et s'obstinant d'autant plus à une poursuite désespérée, que Polyeucte se serait à chaque instant plus éloigné d'elle pour aller à Dieu. Mais alors le dénouement était prévu à l'avance, car la conversion de Pauline était inévitable. Voyez au contraire quelle incertitude inquiète jette dans l'attente des spectateurs la simple intervention de Sévère dans la tragédie. Pauline a autrefois aimé Sévère que maintenant elle croit mort; son devoir lui a ordonné de reporter toute son affection sur son mari, et l'estime que Polyeucte lui inspire lui a facilité l'accomplissement de son devoir. Quelques souvenirs du passé viennent bien de temps en temps, comme des nuages fugitifs, obscurcir la sérénité de son bonheur domestique; mais le sentiment de ce qu'elle doit à Polyeucte, les grandes qualités de Polyeucte lui-même, l'aident à étouffer ces vains regrets. Cependant ce Sévère qu'on avait cru mort, revient précédé du prestige de ses victoires, fort de la faveur impériale, et confiant dans la tendresse de Pauline; d'un autre côté, c'est précisément ce moment que Polyeucte choisit pour se convertir à la foi chrétienne. Le drame moderne qui se vante de l'habileté de ses combinaisons, a-t-il jamais trouvé une situation plus saisissante?

Le personnage de Sévère est, selon nous, un chef-d'œuvre de raison. En géométrie il arrive de prouver la vérité par l'absurde; on commence par chercher tout ce qu'une chose n'est pas, pour trouver ensuite ce qu'elle doit être. On peut appliquer ces démonstrations à la critique. En voyant ce que le personnage de Sévère aurait pu être, nous admirerons d'autant plus ce qu'il est. Il y avait ici une antithèse qui se trouvait naturellement indiquée: l'amour de Sévère étant, dans la pièce, opposé à celui de Polyeucte, on aurait pu, sous prétexte de logique, étendre cette opposition au caractère et à l'esprit des deux rivaux. On aurait pu faire de Sévère un fanatique sectateur des faux dieux, personnifier en lui le paganisme, ce qui aurait merveilleusement contrasté avec le christianisme de Polyeucte. Ainsi tout aurait été ennemi dans ces deux hommes, amour, intérêts, croyance. Il faut avouer qu'il y avait dans cet arrangement de quoi séduire ceux qui se contentent d'une apparente logique, et négligent le sens profond des choses pour arriver à l'effet. Sévère aurait été ainsi une espèce de mythe vivant

(1) Sous l'administration de M. le comte de Chabrol, préfet de la Seine, l'église métropolitaine de Paris a été mise en possession des œuvres de musique de M. Desvignes, que ce magistrat a acquises de la famille de ce compositeur. Parmi ses œuvres il n'y a que la *Marche funèbre* et un *O Salutaris*, à trois voix, avec accompagnement de piano, qui aient été gravés.

qui aurait représenté sur le théâtre le monde ancien. Malheureusement un tel rôle eût menti à la vérité historique. Les hommes de la classe de Sévère ne croyaient plus au polythéisme; ils avaient lu Platon, Cicéron; et s'ils n'étaient pas tombés dans un scepticisme complet, ils ne voyaient du moins dans la religion régnante, comme le dit d'ailleurs Sévère lui-même, qu'un moyen de contenir les masses. Sévère ne s'inquiète guère de l'honneur d'être un mythe ou un dogme philosophique; il est tout simplement bon soldat, esprit distingué et amant de Pauline. Corneille n'a pas eu à discuter dans son esprit les divers caractères qu'il pouvait donner à ses héros; il les a vus tels qu'il nous les a montrés, parce qu'il ne pouvait les voir autrement. Il est dans la nature du génie d'arriver de prime abord, sans peine ni mérite, au simple et au vrai.

Maintenant à quoi se résoudra Pauline dans cette étrange situation que lui font la conversion de son mari au christianisme, et le retour inespéré de son amant qui semble sortir du tombeau pour demander sa main? Sa tendresse pour Sévère s'est réveillée; d'un autre côté, elle aime Polyeucte à force de l'estimer. Mais Polyeucte la délaisse, la sacrifie aux vaines chimères d'une secte odieuse. N'était-ce donc pas assez pour Pauline de combattre contre les entraînements de son propre cœur? Fallait-il donc que l'ingratitude de Polyeucte vînt encore parler en faveur de Sévère dont l'amour est si désespéré, si plein d'une résignation éloquente? Pauline a désormais une excuse à sa faute dans la conduite de son mari, dans les terreurs de son père qui redoute la vengeance de Sévère, dans la passion de Sévère lui-même. Sera-t-elle donc la facile complice des événements qui préparent son veuvage par la mort de Polyeucte devenue nécessaire, et font naître en conséquence la possibilité, dans l'avenir, d'un mariage avec son premier amant? C'est ici qu'éclatent avec une merveilleuse puissance le génie de Corneille et son profond sentiment du cœur humain. Pauline n'acceptera pas cette perfide bienveillance des événements qui semblent conspirer pour la réalisation de ces vagues et secrets désirs dont elle réprime l'élan aussitôt qu'ils naissent; son mari l'abandonne pour l'espoir d'un *bonheur où elle ne sera pas*. Eh bien! elle redoublera pour lui d'héroïque dévouement en raison de son ingratitude. Corneille, en outre, a senti avec une exquise sagacité la direction que devait exercer sur une femme la généreuse abnégation d'un homme sacrifiant sa vie à ses croyances. L'admiration de Pauline pour son mari croîtra avec le courage de celui-ci à travers la mort; elle cèdera à l'irrésistible ascendant de ce noble sacrifice, de tant de vertus et de malheurs; non seulement elle restera fidèle à Polyeucte jusqu'au bout, mais encore croyant à la vérité d'une religion qui donne à ses confesseurs une telle force, elle finira elle-même par se convertir. Le poëte ne s'explique pas sur ce que deviennent Pauline et Sévère; son action est dénouée : Polyeucte est mort, Pauline est sortie victorieuse de la lutte engagée entre son amour et son devoir; la tragédie n'avait rien de plus à nous apprendre.

On sait quelles sont la fierté et l'énergie de la langue de Corneille. Le dialogue de *Polyeucte* s'élève par moments à une solennité sublime. Quelques imperfections, quelques absurdités, que Voltaire d'ailleurs a critiquées avec amertume, doivent être attribuées plutôt à l'époque qu'au poëte lui-même. Si l'espace ne nous manquait, nous ferions quelques citations qui prouveraient que nous n'avons pas ajouté une hardiesse à la langue, et que nos prétendues innovations ne font que reproduire les heureuses audaces des grands styles du XVIIe siècle.

Les acteurs ont rendu la pièce avec assez d'ensemble. MM. Beauvallet, Ligier, Marius et mademoiselle Rachel ont souvent interprété leur rôle avec bonheur. Mademoiselle Rachel qui paraissait pour la première fois dans le personnage de Pauline, a eu de magnifiques éclairs; quelques nuances lui ont échappé qu'il ne tiendra qu'à elle de saisir. Qu'elle s'initie plus profondément à l'âme de Pauline, cette âme si pleine à la fois de troubles, de combats, de résignation et de fierté, et elle sera constamment fidèle à la pensée du poëte; qu'elle comprenne surtout tout ce qu'il y a d'encourageant et de bienveillant même dans les critiques qu'on lui adresse, et combien on estime son talent, puisqu'on lui demande une perfection continuelle et même un peu plus que la perfection.

CH. M.

Correspondance.

Londres.

La saison musicale de Londres a été inaugurée cette année par le premier concert de la *Royal Academy of music* (le Conservatoire), aux *Hannover Rooms*. On sait que cette institution, établie d'après le Conservatoire de Paris, est dirigée par lord Burghersh, son fondateur, avec cette capacité que donne avec la science le désir d'en répandre les bienfaits. Huit concerts publics, dont les parties vocales et instrumentales sont remplies par ses seuls élèves, sont donnés chaque saison par cette Académie. Parmi les vocalistes, miss Edwards et miss Dolby méritent une mention particulière, non seulement parce qu'elles sont les premières de l'école, mais parce qu'elles promettent deux belles voix de soprano, quoique d'un genre différent; mais si la vocalisation de miss Edwards a plus d'éclat, celle de miss Dolby a plus de suavité, il y a compensation. L'une et l'autre font honneur à leur maître, M. Crivelli, attaché à l'Académie depuis sa fondation, et dont l'excellente méthode a formé les meilleures cantatrices que l'Angleterre possède aujourd'hui.

La Société philharmonique a commencé aussi la série de ses brillants concerts. Cette société se compose de tout ce qu'il y a de plus éminent dans les artistes nationaux et dans les artistes étrangers qui visitent habituellement le sol de la Grande-Bretagne et qui viennent y chercher leur premier succès : c'est la pierre de touche de leur talent, et les applaudissements qu'ils y reçoivent, ou le silence qui accompagne leur début, décident presque toujours du genre d'accueil qui les attend ailleurs. M. R. Bishop, musicien de mérite et compositeur distingué, est l'un des directeurs de la Société philharmonique.

Les *Anciens concerts* ont fait aussi leur ouverture sous la direction du prince Albert, dignité qu'il partage avec le duc de Cambridge. Après avoir cité de tels directeurs, il serait presque inutile d'ajouter que les *Anciens concerts* sont le rendez-vous de la royauté et de l'aristocratie dilettante. Ces concerts n'admettent point, comme leur nom l'indique assez, de musique moderne, surtout de compositions d'auteurs vivants; mais là Haydn, Pergolèse, Mozart, Handel, Gluck, Beethoven, s'ils ne brillent pas de toute la splendeur de leur génie, ont du moins l'honneur de captiver l'attention d'un auditoire royal. Il est juste de dire cependant que l'exécution, principalement celle des oratorios, y est souvent parfaite, l'instrumentation et la vocalisation se composant d'artistes supérieurs, et parmi eux des premiers talents de l'Europe.

Lorsqu'il préside en personne à la composition du programme, le prince Albert fait preuve à la fois de beaucoup de goût et d'une profonde érudition musicale. Nous citerons, entre autres, un quintette de Palestrina à doubles par-

ties, chanté par miss Birch et miss Mason, Rubini et Bennett, Hawkins et Pyne, Harrison et Peck, Lablache et Phillips; un duo de *la Création*, par madame Grisi et Tamburini; un air de *la Bérénice*, de Haendel, par Lablache; enfin le trio de *la Montagne des Oliviers*, par madame Grisi, Rubini et Lablache, suivi du magnifique chœur *Alleluia*. Tous ces morceaux ont été exécutés au quatrième concert avec une rare perfection. On est allé un peu trop vite quand on a dit que le prince de Saxe-Cobourg, en arrivant en Angleterre, avait en portefeuille un opéra qu'il destinait au théâtre de Drury-Lane. On ne connaît encore de S. A. R. que quelques airs de romances allemandes auxquelles on a adapté des paroles anglaises, et qui sont publiés par Lonsdale, dans Bond Street.

Le concert de M. Ole Bull, donné au Théâtre-Italien, a dû être, sous tous les rapports, agréable au bénéficiaire; la troupe italienne y a concouru. Celui de M. Henry Dulcken, aux *Hanover Rooms*, n'a pas été moins brillant, sauf les virtuoses de Hay Market qui lui manquaient, et que ne sauraient remplacer ni Fréd. Lablache, bon chanteur, je le reconnais, mais trop loin encore de son père, ni miss Birch, excellente vocaliste, si vous voulez, mais *without animation*. Madame Dulcken, pianiste de la reine, a puissamment contribué à l'éclat de cette réunion.

Madame Dorus-Gras, attendue avec une vive impatience, est arrivée. Son nom se lit depuis un mois en tête de toutes les affiches des principaux concerts qui suivent cette époque. Celui de M. Benedict, que l'on sait être l'une des *grandiosités* de la saison, aura lieu le 29, et sera l'un des premiers triomphes de madame Dorus. M. Liszt doit remplir aussi une partie importante dans ce concert. Ce pianiste prodige, après une absence de quinze longues années, reparaît en Angleterre grandi de toute la gloire qu'il a acquise au-dehors, et de toute la perfection d'un incomparable talent.

M. Hauman vient enfin compléter la liste des artistes dont la saison de Londres se sera enrichie cette année.

Ch. P.

Revue critique.

MUSIQUE DE PIANO.

Six caprices sur la romance du Shérif, *par* STÉPHEN HELLER.

L'esprit court les rues, répète le vulgaire. A coup sûr, on n'en dira pas autant du nouveau en fait de musique de piano. Rien de moins commun aujourd'hui, et pourtant rien de plus ambitionné. Beaucoup le cherchent; vous savez combien peu le rencontrent. Pour moi, j'ai beau diriger ma meilleure lunette de critique sur tous les coins et recoins de ce vaste empire que la fécondité de nos virtuoses a, sinon richement, du moins grandement peuplé; j'ai beau promener un long regard rétrospectif sur plusieurs années à la ronde, je n'aperçois que de loin en loin quelques œuvres primitives dont on puisse dire avec vérité : Voici qui n'existait pas. Tout le reste n'est que de l'imitation pure et la moins dissimulée du monde; on en ferait aisément l'historique au moyen du *qui engendra* de l'Écriture.

Cependant, au-dessus de cette innombrable famille, mais au-dessous des créations prototypes vient se placer encore une classe de productions estimables qui portent le cachet de l'innovation dans le détail plutôt que dans l'ensemble, qui tentent de rajeunir les accessoires sans altérer l'individualité du moule original, qui enfin ne bâtardent pas une transformation intégrale, mais seulement partielle. Ces velléités de régénération, si elles n'ont pas toujours un résultat d'utilité immédiatement sensible, ne laissent pas que de porter fruit tôt ou tard. C'est, en général, le symptôme le moins contestable de l'épuisement très prochain d'une forme, s'il n'est déjà consommé. C'est l'avant-coureur de sa chute imminente; il atteste à la fois et la satiété du public et le besoin de renouvellement qui travaille en secret la tête de l'artiste. Mais tout ne se borne pas là. Il y a dans ces ouvrages, indépendamment du plus ou moins de portée de la pensée progressive et de la valeur individuelle qu'une exécution intelligente ou malhabile fait réussir ou avorter, il y a, dis-je, un mérite tout spécial, c'est la puissance d'impulsion active qu'ils impriment infailliblement à la marche de l'art dans un sentier ignoré jusqu'alors ou même délaissé depuis long-temps. Aussi, la destinée de l'œuvre qui le renferme fût-elle malheureuse, le germe ne se perdra point; vous le verrez reparaître ailleurs, fécondé par un concours de circonstances plus favorables. Entouré de garanties de succès plus solides, vous le verrez se propager avec une merveilleuse rapidité; car je ne sais rien de prolifique comme une idée dans les arts. Vienne donc cette idée, et si mince qu'elle soit, elle trouvera du service, précisément parce qu'elle est idée et qu'il n'est pas donné à tous d'en rencontrer.

Voilà mes raisons de croire que la forme tentée par M. Heller dans les *six caprices* sur la romance du *Shérif* ne saurait passer inaperçue et demeurer sans imitateur. Jusqu'à présent M. Heller semble particulièrement animé du désir de quitter les chemins battus et de se frayer le plus possible des voies nouvelles. Cette louable préoccupation, que laissaient entrevoir ses premiers ouvrages, s'est manifestée plus clairement dans ses Vingt-quatre études, bien distinctes des autres productions de ce genre moins encore par la coupe générale et le plan que par le caractère des pensées mélodiques et la couleur originale du style. Les *Six caprices* témoignent également de cette tendance persévérante qui leur donne le droit d'être séparés de la foule, et assez d'importance pour mériter d'être jugés. Voyons donc comment ils essaient de faire schisme.

Pour qui est familiarisé le moins du monde avec les formes consacrées dans les divers genres de musique de piano, il est de toute évidence que cette œuvre, au moins dans sa plus grande partie, n'appartient pas à la famille déjà trop nombreuse des variations. Dans la variation régulière, en effet, il est de principe que le compositeur, tout en s'écartant du thème à son gré par le rhythme, les dessins, le choix du mouvement, le ton même, se renferme rigoureusement dans le nombre de mesures de chacune des périodes du motif donné. Il se borne presque toujours aux seules modulations introduites dans le sujet, et ne s'en éloigne guère que pour jeter de la chaleur et de la variété dans le finale, qui se rapproche beaucoup plus alors du caprice ou de la fantaisie. Telle est en peu de mots la formule adoptée pour la variation depuis plus de vingt ans. Qu'elle ait fait long-temps la fortune des pianistes et les délices du monde dilettante, c'est ce dont on ne peut douter; mais que cette formule ait jamais été autre que mesquine, étroite, ennuyeuse et froide comme toute chose de convention prévue ou trop aisée à prévoir, c'est ce qu'il n'y a pas lieu de lui contester. Tournée et retournée dans tous les sens, maniée et remaniée dans tous les styles, sur tout instrument, à propos de toute mélodie tant soit peu populaire, la variation usée, exténuée, décrépite, en est arrivée enfin au terme de sa trop longue carrière; la voilà presque partout délaissée; un l'accueille par le fameux mot de Fontenelle, si gauchement appliqué à la sonate : *Variation, que me veux-tu?* Pour ma part, je confesse ne l'avoir jamais su

bien au juste. Ceux qui en ont tant écrit sont-ils certains de le savoir eux-mêmes? C'est fort douteux. La musique purement *ronflante* ne doit pas renfermer plus de sens pour eux que pour le public et la critique. Quoi qu'il en soit, il est un fait constant, c'est que la variation s'en va. Quelle forme recueillera l'héritage de sa vogue passée? La question reste en suspens. Avant de la résoudre, il faudra apprécier la valeur de plus d'une candidature. Examinons pour le moment les titres de celle-ci.

A l'exception du premier et du sixième, les caprices sur la romance du *Shérif* diffèrent sous beaucoup de rapports du programme de la variation : c'est démontré. Une inspection un peu attentive suffit pour en donner la preuve. Il est certain encore qu'ils ne peuvent se rattacher au type du caprice ordinaire, dans lequel on ne remarque ni leur brièveté ni l'unité de caractère franchement établie dans chacun d'eux. Si donc M. Heller n'a fait réellement ni variation ni caprice, selon le sens vulgaire de ces deux mots, qu'a-t-il fait en définitive? Une fusion de ces deux genres, un milieu transitoire qui participe de l'une et de l'autre nature; il a imaginé une forme mixte qui étend le domaine de la variation en resserrant celui du caprice. Telle est la pensée qui domine l'ensemble de cette composition, pensée digne d'éloge comme tout ce qui aspire au progrès rationnel, bien servie d'ailleurs par une exécution pleine d'esprit et d'adresse. L'analyse littéraire doit désespérer de faire comprendre par le simple secours de la parole le mérite des détails dans une production musicale; elle peut saisir l'idée-mère qui a présidé à la conception, mais elle ne saura jamais atteindre aux délicatesses infinies, aux mille nuances fugitives, imperceptibles, dont l'ensemble forme le coloris d'un morceau. Je n'essaierai donc pas de disséquer un à un chaque caprice, de vous en définir le caractère spécial, et surtout de leur attribuer un sens intime dont la critique fait toujours honneur à un auteur sans qu'il y ait jamais songé. Ce que je puis vous dire, c'est que j'ai trouvé beaucoup d'élégance et d'agrément, de verve originale, de grâce piquante dans ces courtes paraphrases, toutes mélodiques, toutes rhythmées avec intérêt, toutes inspirées du motif principal, mais sans rien perdre d'une individualité qui leur est propre. Ce sont des pensées nouvelles qu'une première pensée a fait naître; elles y tiennent par ce lien secret qui unit à une œuvre quelconque les réflexions dont elle a été le prétexte et la cause; mais elles ne laissent pas que d'avoir une allure toute personnelle, un *moi* bien distinct.

Maintenant, mettant à l'écart la question du mérite intrinsèque des *Caprices* de M. Heller, question résolue à son avantage, il resterait à discuter si cette forme renferme en elle-même assez d'éléments féconds pour survivre à une réalisation isolée, pour passer à l'état de type, et faire ce qu'on nomme *école*. Mais l'événement convainc si souvent d'erreur les prophéties présomptueuses de la critique, qu'il est de sa dignité de ne pas hasarder des prédictions, justifiées même par des apparences de probabilité. Les conclusions, d'ailleurs, ne peuvent que gagner à être ajournées. M. Heller ne se bornera pas sans doute à ce seul morceau dans le genre qu'il vient d'essayer; il en arrêtera plus franchement les bases constitutives. Ce n'est que d'après ces nouvelles données plus claires, plus précises, qu'il sera permis d'asseoir un jugement définitif sur la viabilité de la forme proposée. Elle existe, cela est constant; elle produira des copies, cela est presque aussi certain. Mais sera-t-elle une acquisition réelle pour l'art, une amélioration incontestable? Je vous l'ai dit, il faut, pour le savoir, que M. Heller nous ait donné son dernier mot.

Maurice Bourges.

Nouvelles.

*** La danseuse dont nous avons parlé, madame Guy-Stéphen, ne débutera à l'Opéra qu'à la rentrée.

*** Une jeune élève du Conservatoire, mademoiselle Descot, a reçu du directeur de cet établissement la permission de se montrer une fois à l'Opéra. Il est probable que mademoiselle Descot méritera cette dérogation à la règle. Si *les Huguenots* avaient été joués mercredi, elle y aurait paru dans le rôle du page Urbain.

*** L'Opéra-Comique a éteint les *belles gerbes de bougies à gaz* qui éclairaient *le Paradis*.

*** Vendredi, l'Opéra-Comique a donné la reprise de l'*Eclair*, joué par Chollet, Couderc, et par mesdames Henri Potier et Félix Melotte.

*** Madame Eugénie Garcia, qu'une indisposition grave tenait éloignée du théâtre depuis quelque temps, est entièrement rétablie. Rien ne s'oppose donc à ce qu'elle puisse reprendre le rôle qui lui a été confié dans le nouvel opéra de MM. Adrien Boïeldieu et Grisar, intitulé : *l'Opéra à la cour*. Cet ouvrage sera représenté dans le courant du mois de juin.

*** On parle d'un procès qui serait déjà intenté par MM. Alexandre Dumas et Laurey aux nouveaux directeurs de l'Opéra-Italien.

*** Dans une séance extraordinaire, l'Académie royale des Beaux-Arts a décerné samedi les prix de composition musicale pour le concours de l'année 1840. Les concurrents, au nombre de six, ont mis en musique *Loyse*, cantate à trois voix due à l'obligeance d'un spirituel écrivain, M. Emile Deschamps. Cette scène lyrique, dont la fable est brodée sur l'histoire de madame de La Valette, transportée au temps de la ligue, coupée dramatiquement, bien disposée pour l'effet musical, a servi amplemement la verve des jeunes compositeurs; leur imagination a pu se développer à l'aise : aussi le concours de cette année est-il fort remarquable. L'œuvre était importante et de longue haleine; elle comprenait deux duos, deux trios, un air et les parties du récitatif. Les aspirants étaient tous élèves du Conservatoire : trois d'entre eux ayant obtenu des seconds prix dans les concours précédents, ne pouvaient plus prétendre qu'au premier prix. Parmi les six cantates que nous avons entendues, il en est trois qui donnent de belles espérances pour l'avenir de leurs auteurs. Voici les noms que l'Institut a proclamés : *Premier grand prix*. N° 4. M. Bazin, natif de Marseille, département des Bouches-du-Rhône, âgé de 23 ans et demi, élève de MM. Berton, Halevy et Dourlen. — *Second grand prix*. N° 1. M. Baptiste, natif de Paris, âgé de 20 ans, élève de MM. Berton et Halevy. — *Mention honorable*. N° 6. M. de Garaudé, natif de Paris, âgé de 19 ans, élève de M. Halevy.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin*.— M. Meyerbeer est parmi nous, et nous allons enfin jouir des *Huguenots*, qu'on n'a pas encore entendu ici, parce que le choral qui revient souvent dans cet opéra fait partie de la liturgie de la religion de l'État. M. Meyerbeer va y substituer pour notre ville un autre choral de son invention. — Le théâtre de la Kœnigstadt annonce une nouvelle d'une grande importance pour les amateurs : il a fait avec Merelli, impresario du théâtre de Milan, un traité aux termes duquel celui-ci doit amener à Berlin, pendant le mois de juin, une troupe d'opéra italien qui donnera vingt-quatre représentations. Cette troupe n'est pas celle de Milan, quoiqu'on s'en flatte ici.

*** *Hanovre*, 16 *mai*. — Hier au soir on a donné la première représentation des *Huguenots*. Entre les 2e et 3e actes, M. Meyerbeer était entré dans une loge d'avant-scène, la nouvelle s'en répandit vivement, et le public se mit à crier *vive Meyerbeer!* et exigea que l'orchestre jouât en son honneur des fanfares. Après le spectacle, M. Meyerbeer, chaudement rappelé, ne put se dispenser de paraître sur la scène. Le 5 juillet, anniversaire de la naissance du roi, on donnera au théâtre le *Crociato*. Cet opéra a été choisi par le roi lui-même, qui l'a souvent entendu à Berlin.

*** On écrit de Copenhague : Le vingt-cinquième anniversaire du mariage de LL. MM., qui tombe le 22 du présent mois, doit être célébré avec une grande pompe. Le Théâtre Royal célèbre cet anniversaire, par la première représentation du *Crociato*, opéra de Meyerbeer.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 39.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
5 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	54 »	58 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 7 juin 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Académie royale de musique. Dernières représentations de Duprez, débuts de Marié et de madame Roulle; par A. BÉNÉDIT. — Lettre à la *Gazette musicale*; par JEAN PACOT, organiste à St.-Claude. — Grand prix de Rome; par H. BLANCHARD. — Silves musicales; par H. BLANCHARD. — Soirées des salons; par L. R. — Concerts; par M. B. — Correspondance : Berlin; par L. R. — Nouvelles. — Annonces.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

DERNIÈRES REPRÉSENTATIONS DE DUPREZ.

DEBUTS DE M. MARIÉ ET DE MADAME ROULLE. — M. HALEVY ET M. BENOIST.

Encore huit jours, et l'Académie royale de musique aura fermé ses portes pour cause de *réparation urgente*. En vérité ces réparations ne pouvaient venir plus à propos, car l'état actuel du personnel de l'Opéra les aurait rendues indispensables. Depuis quinze jours madame Dorus est partie pour donner des représentations; mademoiselle Nau était encore à Londres la semaine dernière, et madame Stoltz, fatiguée outre mesure pour avoir déployé toute son énergie à faire triompher le nom de M. Bazin à l'Institut, n'a pu depuis reparaître qu'une seule fois dans les rôles de son répertoire. Duprez seul, ne consultant que son zèle, a tenu bon et s'est montré constamment sur la brèche dans l'intérêt des grands ouvrages dont il est aujourd'hui un des plus fermes soutiens. Un pareil dévouement n'a pas besoin d'éloges, et porte en lui sa récompense; mais, on le sait, le zèle le plus infatigable, le dévouement le plus absolu chez un chanteur cèdent parfois au moindre enrouement, à la plus légère indisposition, et Duprez lui-même en a fait bien souvent la rude expérience.

Après avoir joué dix à douze fois le rôle écrasant de Polyeucte sans aucun profit pour son talent et pour sa réputation, Duprez est revenu à *la Juive* et à *Guillaume Tell*, sans préjudice de l'opéra des *Huguenots*, qui, annoncé et répété mardi dernier, aurait pris place entre ces deux partitions, si la santé de madame Stolz n'y avait mis obstacle. Certes, on peut le dire, voilà un service pénible qui demandait un long repos, et Duprez aurait dû s'y soumettre dans l'intérêt de sa voix; mais au lieu de cela, Duprez est parti pour Bordeaux, où il s'est engagé à donner quatorze représentations dans l'espace de quelques semaines. Ceci nous paraît une imprudence de la part du chanteur, et l'administration de l'Opéra aurait dû prendre parti dans cette affaire. Nous savons fort bien qu'en pareil cas il aurait fallu racheter le congé de Duprez, et que 25 000 francs ne se trouvent pas dans le trot d'un cheval, comme dit Molière; mais en vérité, qu'est-ce que 25,000 francs lorsqu'il s'agit du sort d'un théâtre comme l'Académie royale? Duprez s'est rendu indispensable aujourd'hui au point de dire comme Louis XIV : « L'Opéra, c'est moi. » Le nom de Duprez sur l'affiche est encore un talisman qui attire le public et produit de bonnes recettes. Voilà pour le présent. Quant à l'avenir il est facile de le prévoir. Cette immense responsabilité sur la tête d'un seul homme est une chose déplora-

ble pour l'art, et l'on peut à bon droit s'alarmer sur ses destinées, à moins qu'une main ferme et intelligente ne vienne rétablir à l'Opéra l'ensemble merveilleux qui y régnait jadis. La dernière représentation de *la Juive* nous a pleinement confirmé dans cette pensée. Parmi les défectuosités choquantes que l'on a pu remarquer à cette représentation, ce n'était pas peu de chose assurément, que le rôle de Rachel chanté par un contralto. Mademoiselle Annette Lebrun, dont nous ne contestons pas l'intelligence, aurait dû comprendre, avant de s'exposer à de pénibles conséquences, que ce rôle difficile, écrit hors des limites de son diapason, ne pouvait lui convenir. Ensuite elle a ralenti presque tous les mouvements, et cela est d'un fâcheux effet.

Mademoiselle Lebrun, de même qu'une foule d'artistes, pourrait fort bien répondre à notre observation en nous citant l'exemple de Duprez. Mais cet exemple serait dangereux à suivre, non seulement parce qu'il entraîne avec lui d'énormes contre-sens, mais encore parce qu'il prend sa source dans un fait purement personnel et tout-à-fait en dehors de la question artistique. Si Duprez ralentit, c'est qu'apparemment sa voix brille avec plus d'avantages dans le *c ntabile* que dans les mouvements rapides, et ce n'est pas là qu'il faut le preudre pour modèle. Et puis, si, comme on le prétend, la fin justifie les moyens, c'est alors que Duprez pourrait dire avec raison à ses imitateurs de Paris et de la province : « Messieurs, à mon exemple vous ralentissez les mouvements et vous provoquez ainsi contre moi la mauvaise humeur de la critique; mais pour vous permettre une telle licence, en dépit des auteurs, avez-vous une voix large, puissante, égale surtout et bien accentuée? y a-t-il dans votre *legato*, ce moelleux et cette flexibilité si indispensables dans les chants nobles et soutenus? votre articulation est elle nette et incisive, votre intonation résolue, posée, invariable? avez-vous, en un mot, une habileté assez grande et une intelligence assez sûre pour bien diriger tout cela? non, sans doute; eh bien! alors, pourquoi ces imitations serviles? pourquoi ces insupportables lenteurs, qui ne servent qu'à vous faire maudire des gens de goût, condamnés par votre manie à sortir du théâtre quelques demi-heures trop tard? »

Duprez a fait ses adieux au public par Arnold de *Guillaume Tell*, son rôle de prédilection. Le même que dans *la Juive*, il a été rappelé après la chute du rideau et couvert d'applaudissements. Dans ce dernier ouvrage, mademoiselle Elian, dont nous nous plaisons à constater les progrès toujours plus sensibles, a donné une nouvelle preuve d'intelligence en jouant pour la première fois le rôle de la princesse à la place de madame Dorus.

A peine avions-nous écrit ces lignes que l'Opéra faisait annoncer officiellement deux débuts dans la même soirée, celui de madame Roulle et celui *plus significatif* de M. Marié, devenu célèbre depuis le différend survenu à son occasion entre l'Opéra-Comique et la Renaissance. Disons quelques mots de ces deux débuts.

Madame Roulle est cette jeune cantatrice, élève du Conservatoire, que nous avons connue sous le nom de mademoiselle Peignat, à l'Opéra-Comique, dans le rôle d'Eudoxie de *Lestocq*, dont elle a conservé les traditions et les sémillantes allures. Toutefois, madame Roulle possède aujourd'hui une voix qui lui permet d'attaquer franchement les rôles du grand répertoire, et la manière dont elle a chanté Rachel le prouve victorieusement. Avec plus de drame dans le jeu, de couleur dans le style et de douceur dans certains effets qui ne s'accommodent guère d'une voix trop éclatante, madame Roulle peut prétendre à de véritables succès, et celui qu'elle a obtenu mercredi à l'Opéra peut être considéré par elle comme un fait de quelque valeur dans sa carrière d'artiste.

Quant à M. Marié, sur lequel se portait tout l'intérêt de la représentation, l'accueil bienveillant qu'il a reçu du public de l'Opéra a dû lui faire oublier les rudes épreuves auxquelles il avait été forcé de se soumettre à l'Opéra-Comique.

Depuis long-temps M. Marié était l'objet de bien des controverses. Ceux qui l'avaient connu en province louaient beaucoup son talent de chanteur dramatique, tandis que d'autres lui refusaient jusqu'aux moindres qualités de cet emploi. Hâtons-nous de le dire, on a eu tort de refuser à Marié l'intelligence des grands ouvrages lyriques, comme on a eu tort aussi d'en faire un artiste accompli. Chacun était loin de la vérité dans cette affaire, et quoi qu'on puisse dire, le débutant n'a jamais mérité

Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.

Marié est un chanteur assez intelligent. Sa voix, qui ressemble beaucoup à celle du baryton pour le volume, s'étend jusqu'aux dernières notes du ténor, et fait vibrer des *la* et des *si* naturels avec beaucoup de vigueur et d'éclat. Seulement M. Marié ne devrait pas abuser de ce moyen au point d'interrompre la mesure à tout propos par des tenues insolites qui n'ont jamais existé dans la pensée de l'auteur, et qui, par conséquent, nuisent au caractère de la phrase mélodique. Pour arriver à un talent irréprochable, il faudra que M. Marié s'applique en outre à nuancer son chant à l'aide de la demi-teinte qu'il ne connaît pas encore. Les divers registres de sa voix manquent aussi d'égalité, et son articulation ne rend pas toujours la parole d'une façon intelligible. En ce qui touche le rhythme, M. Marié doit en faire une étude particulière s'il veut produire de grands effets dramatiques sans avoir recours à des éclats de voix durs et disgracieux. En somme, nous croyons que, malgré ses défauts, M. Marié est une bonne acquisition pour l'Opéra. Avec un tel auxiliaire, *les Huguenots*, *la Juive* et *Guillaume Tell* trouveront un interprète convenable en l'absence de Duprez, et ceci n'est pas un médiocre avantage pour l'Académie royale qui depuis si long-temps cherche des ténors à tout prix, n'en fût-il plus au monde.

Faut-il dire maintenant que la musique d'Halevy a produit son effet ordinaire? *La Juive* représentée 98 fois à Paris, fait depuis cinq ans la fortune de tous les théâtres de province; il n'est pas de ville de deuxième et de troisième ordre qui ne connaisse aujourd'hui les beautés de cette admirable partition, une des plus belles de notre époque. Le deuxième acte surtout peut être considéré à bon droit comme œuvre magnifique, et pour ne parler que du trio qui le termine, il serait difficile de rencontrer au théâtre un morceau conduit avec plus d'intelligence dramatique et riche de plus d'incidents et de belles situations. Ce trio, qui fait le plus grand honneur à l'adresse prévoyante de M. Scribe, renferme trois péripéties rendues avec un art infini par le compositeur. La première arrive à l'andante en *sol*, dont l'introduction peint si bien l'étonnement d'Éléazar et la honte de Léopold et de Rachel au moment de leur fuite.

La prière de Rachel : *Pour lui, pour moi, mon père*, est un modèle de pureté angélique. Le cor anglais qui l'accompagne fait entendre des notes suaves admirablement combinées avec la voix. Mais que dire de l'ensemble du trio après le deuxième couplet? Indépendamment de la vérité d'expression, ce fragment est, sous le rapport harmonique, une des choses les plus parfaites qui soient au théâtre. Les voix s'y groupent et s'y enchaînent avec un douloureux attendrissement. A l'approche de ces mélodies pleines de de larmes, où viennent se peindre tant d'amour, de sentiment et de résignation, on devine que la colère d'Éléazar va céder aux prières de Rachel. En effet, Éléazar vaincu

laisse tomber les paroles suivantes dans un profond accablement :

Eh bien! donc, puisqu'ici ma fureur vengeresse,
Doit céder à tes pleurs; que le ciel en courroux
Comme moi te pardonne et qu'il soit ton époux.

Jamais!.. répond Léopold.

Jamais!!!.... A ce mot la haine, la colère, la rage et le fanatisme se réveillent terribles dans le cœur du vieux Juif, et c'est du choc violent de toutes ces passions déchaînées que jaillit comme d'un cratère l'inspiration volcanique en *mi* naturel mineur; cette longue période menaçante éclate tout-à-coup, fait irruption, domine le tumulte de l'orchestre, et vole rapide sur l'ensemble comme l'incendie au faîte d'un monument. Cela est grand et sublime. Il y a dans cet éclair de génie de quoi fonder la réputation de vingt compositeurs.

— M. Halevy, obligé de donner tous ses soins à la composition musicale, vient de renoncer volontairement à ses fonctions de chef de chant à l'Opéra. Il a été remplacé par M. Benoit, professeur au Conservatoire, qui depuis longtemps secondait M. Halevy dans la direction du chant M. Benoît est un musicien fort habile, et ses connaissances spéciales font augurer d'avance qu'il remplira avec distinction l'emploi difficile de son prédécesseur. Par suite de ce changement, MM. Laty et Dietsch sont nommés deuxième et troisième chefs sous la direction de M. Habeneck, qui, à dater de ce jour, reprend ses fonctions d'inspecteur de chant à l'Académie royale de musique.

G. Benédit.

LETTRE

A M. le directeur de la Gazette Musicale,

SUR

LA GRANDE DECOUVERTE

MUSICALE ET HISTORIQUE,

FAITE PAR UN MEMBRE DE L'INSTITUT.

Monsieur,

On est si savant à Paris qu'on y enseigne des choses tout-à-fait incroyables, et que nous autres provinciaux nous refusons obstinément de croire. Par exemple, monsieur, un membre de l'Institut, qu'on assure être M. Savart, érudit et savant s'il en fut, dont les ouvrages sont probablement nombreux et célèbres, bien que tous nos efforts pour les connaître aient été inutiles, un membre de l'Institut, dis-je, vient d'écrire et d'avancer un fait que ma raison repousse, et dont j'aurais ri aux larmes tant il paraît ridicule, si je l'avais lu dans quelque pièce de la foire. Un de mes vieux amis, homme instruit, et serpent de notre paroisse, m'affirme que tout ce que disent et écrivent les membres de l'Institut est vrai comme paroles d'évangile; et malgré l'avis de mon ami, je persiste à croire que cette fois le membre de l'Institut en question a commis une énorme balourdise. — Je crois, monsieur, que dans votre langage parisien, on ne peut se servir poliment de ce mot *balourdise*, et cependant c'est le seul que je puisse employer pour rendre ma pensée.

Or, monsieur, mon ami et moi nous lisons depuis longtemps la *Gazette musicale*, et nous avons espéré que vous voudriez bien demander au savant dont il s'agit l'explication dont j'ai besoin pour croire à sa science. Voici le fait :

Dans le *Rapport au roi sur les récompenses* décernées à l'occasion de l'exposition de l'année dernière, on lit, tome II, page..... : *Que du temps du père Mersenne, il y avait des jeux d'orgue qui faisaient entendre les diverses voyelles et qui prononçaient des syllabes.* On en infère que l'art a rétrogradé, puisque nos facteurs d'orgues n'ont plus ce genre d'habileté; et de conséquence en conséquence, on arrive à ne donner que des récompenses très peu éclatantes aux divers artisans qui ont exposé les produits si importants de leur talent en facture d'orgue. Eh bien, voyez-vous, monsieur, plus j'y pense, moins je puis avaler cette couleuvre-là. (Je crois encore que ce mot ne se dit pas dans le beau langage, mais je vous prie d'excuser un paysan comme moi.) Et voici, monsieur, sur quoi je me fonde pour dire que M. le membre de l'Institut a avancé une grosse niaiserie : c'est que je connais plusieurs orgues construites du temps du père Mersenne, et ces instruments, non seulement ne contiennent pas les jeux dont il est parlé dans le rapport, mais sont même très inférieurs aux orgues de notre temps pour le mérite de leur construction et leur qualité de son. En outre, j'ai lu la vie des mécaniciens les plus célèbres, de ceux surtout qui avaient vécu à une époque assez rapprochée du père Mersenne, de Vaucanson, par exemple, et je n'ai vu nulle part que l'on ait même fait produire à un automate quelques syllabes ou paroles, si ce n'est peut-être les mots *papa* et *mama* qui n'ont jamais fait partie du chant d'église, et puis enfin, n'est-il pas honteux, n'est-ce pas un vrai scandale de voir un membre du jury de l'exposition, un homme chargé d'apprécier le talent et le mérite des artistes, venir déclarer que le progrès dans cette branche importante de l'art musical consisterait dans l'imitation toute mécanique des sons humains, mais inanimés? En vérité, monsieur, nous avons à Sainte-Claude des idées plus nettes à ce sujet.

Mon ami le serpent me dit qu'à Paris tous les savants vivent en frères; dès lors, monsieur, vous devez avoir avec M. le membre de l'Institut, auteur du rapport au roi, des relations fréquentes et amicales. Rendez-moi le service de lui demander comment il pourrait justifier cette assertion que, jusqu'à plus d'éclaircissement, je regarde comme un acte impardonnable d'ignorance de la part d'un des juges suprêmes du talent, du mérite, du génie des artisans de notre temps. Et si, ce qu'à Dieu ne plaise, la raison était pour moi, et le ridicule du côté du savant, oh! alors, monsieur, je vous prierais d'accueillir et de publier quelques autres remarques sur le même rapport au roi où j'ai cru remarquer d'autres erreurs non moins graves, non moins grotesques; et puis, je vous dirais la façon de penser de mon ami le serpent sur la science de l'acoustique, et ses progrès depuis le célèbre Chladni. Mais, comme je vous l'ai dit, mon ami le serpent croit à l'infaillibilité des membres de l'Institut; et il faut que le contraire lui soit démontré pour qu'il rompe le silence sur pareille matière.

Agréez, monsieur, toutes les honnêtetés de votre serviteur,

Jean Pacot,
organiste à Saint-Claude,
fabricant de sifflets, dits de St.-Claude.

GRAND PRIX DE ROME,

PAR M. BAZIN.

Nous avons assisté dimanche passé, chez notre célèbre collaborateur, M. Berton, à l'exécution de la scène lyrique qui a remporté le grand prix de composition musicale décerné par l'Institut, et qui envoie l'auteur de cette scène

dramatique à Rome. Voilà donc pour l'école française un génie de plus, créé, reconnu, patenté par l'Académie des Beaux-Arts. Si ce n'est encore un génie, car le jeune lauréat pourrait croire que nous employons l'ironie à son égard, et ce n'est point notre intention, nous pouvons dire que M. Bazin s'est révélé tout d'abord compositeur d'un talent très remarquable.

La scène éminemment musicale dont M. Emile Deschamps a composé les paroles, et qui peut passer pour un acte d'opéra, est intitulée *Loyse de Montfort*. Quelques journaux ont parlé de l'analogie de cette scène avec le dévouement de madame de Lavalette, mais ce rapprochement nous semble forcé, car le dénouement de l'action est plutôt l'entrée de Henri IV dans Paris, et par suite de cette restauration, le monarque sauvant de la mort l'époux de Loyse, ce qui ne rappelle pas trop la singulière clémence royale de Louis XVIII à l'égard de M. de Lavalette.

Trois personnages concourent au développement de ce drame musical, ce qui lui donne plus de variété que n'en offraient précédemment les cantates à voix seule, destinées à être mises en musique par les concurrents. Les airs, duo et trio, du jeune compositeur sont remarquables par l'élégance de la mélodie, et surtout l'art avec lequel il a écrit les voix. Elles sont serrées d'imitations, enchevêtrées, et cependant dialoguent bien, sans confusion ; cependant, suivant la tendance de l'école moderne, tout cela est plus calculé qu'inspiré, plus joli que large ; mais, nous le répétons, les idées de l'auteur sont claires, bien rendues ; son style est pur, distingué ; sa déclamation est vraie, sentie, éloquente parfois. Quant à l'instrumentation, nous ajournons notre jugement au 3 octobre prochain, époque de la séance solennelle à l'Institut, dans laquelle on exécute à grand orchestre, et en présence de toutes les Académies réunies, l'ouvrage qui a obtenu le prix.

Le prince de Ligne, l'homme aux pensées piquantes et spirituelles, disait que les trois plus beaux jours de la vie sont ceux où l'on met son premier habit d'uniforme, où une femme vous dit pour la première fois qu'elle vous aime, et où l'on revient d'une première bataille gagnée. Le 3 octobre résumera tous ces bonheurs pour M. Bazin. Madame Stoltz qui s'est chargée avec Roger, de l'Opéra-Comique, et Dérivis, d'interpréter l'œuvre du jeune compositeur, l'a dite avec son âme toute musicale, et cette voix qui s'impressionne si vivement de toute situation dramatique. Il ne manque à madame Stoltz qu'un rôle saillant à l'Opéra pour prendre un rang éclatant dans la tragédie lyrique. Le hasard qui est le dieu de bien des gens, par qui l'on gagne quelquefois des batailles, et qui fait découvrir tant de choses dans les sciences et les arts, a fait trouver un bel effet vocal à madame Stoltz dans la scène de M. Bazin. Fatiguée qu'elle était de plusieurs répétitions, la cantatrice a chanté à l'octave en bas tout un passage de la scène qui, transporté ainsi dans ses cordes de contralto, a produit un effet saisissant, et auquel le compositeur n'avait pas songé. A l'exécution à l'Institut, la phrase sera dite ainsi, et fera sans doute le même effet qu'aux répétitions. Il est vrai que la même phrase redite ensuite par le ténor, et qui se trouve alors à l'unisson, paraît quelque peu monotone, mais peu importe. Honneur donc au hasard et à la fatigue de la cantatrice qui lui ont envoyé cette inspiration de contralto ; mais honneur également à MM. Berton et Halevy qui ont formé, dirigé un élève aussi distingué que M. Bazin qui a devant lui un brillant avenir.

Henri Blanchard.

SILVES MUSICALES.

Meyerbeer, Rossini et Rosenhain romanciers. — Elégies pour piano, par Albert Sowinski. — Concerts et séances de déclamation. — Mlle de Pomposi, etc., etc.

Par la raison que les moyens d'instruction musicale se centuplent, se propagent à l'infini dans notre beau pays de France, comme disaient les troubadours, les éditeurs ne se multiplient pas moins, surtout dans Paris. Voici venir M. Chabal qui n'est pas un homme neuf dans le commerce de musique, et qui a réédifié un temple à Mercure musical sur le boulevard Italien. Persuadé que le commerce de musique comme tout commerce ne vit que par le mouvement, l'actualité, les nouveautés, ce jeune et intelligent éditeur, à peine établi, a déjà publié des ouvrages qui méritent de fixer l'attention des artistes et des amateurs. De ce nombre sont surtout une délicieuse ballade et une charmante chansonnette de Meyerbeer, intitulées *la Fille de l'air* et *Nella ;* puis une étincelle musicale de Rossini, ravissante mélodie, ayant nom *Nizza*. Si l'auteur de *Guillaume-Tell* a mis sous cette fraîche mélodie italienne une harmonie vive et coquette, M. Meyerbeer n'a pas moins accompagné de cette harmonie recherchée, pure et distinguée dont il possède si bien le secret, ses deux chants pleins d'une élégance et d'un charme ausonien. Après ces légers caprices d'hommes de génie, nous signalerons une fort jolie sérénade en bolero, intitulée : *l'Aube naît, et ta porte est close*, paroles de M. Victor Hugo. Cette charmante petite pièce d'un de nos meilleurs pianistes se distingue par un excellent sentiment mélodique et harmonique. On pourrait bien toutefois, par un scrupule d'harmoniste qui friserait la pédanterie, signaler une relation quelque peu équivoque de la douzième à la treizième mesure ; mais il en est de ces règles de grammaire musicale comme de celles de notre langue dont les hommes qui savent bien peuvent secouer le joug, ainsi que notre grand Corneille se l'est permis, lorsqu'il fait dire à Cinna :

> Là, par un long récit de toutes les misères
> Que durant notre enfance ont *enduré* nos pères, etc.

Le même éditeur a fait aussi paraître un *adagio appassionato* pour le violon avec accompagnement de piano, par M. Panofka, morceau tout empreint d'une profonde expression, et qui n'est pas, chose essentielle pour les amateurs de violon, hérissé d'effrayantes et inextricables difficultés. Les deux mélodies dont nous avons parlé plus haut, *Nella* et *Nizza*, ont été réunies par M. Louis, le compositeur facile que vous savez, en un fort joli duo de violon et piano qui va s'appuyer sur le succès de ces deux mélodies et s'y associer.

— M. Albert Sowinski, qui s'impressionne toujours de quelque pensée poétique lorsqu'il écrit de la musique, comme sa plume littéraire s'anime toujours de regrets et d'espérance sur la patrie absente et opprimée quand il parle de l'art musical et dramatique en Pologne, M. Sowinski vient de publier trois élégies intitulées : *Une larme, Heure mystérieuse, la Résignation et l'Espérance*. Ces trois morceaux pour piano sont d'un sentiment profond et d'un bon style. Ces jolies productions sont une véritable bonne fortune pour toutes personnes qui s'occupent du piano comme d'un ami intime qui reçoit et rend les confidences les plus secrètes et les plus tendres de l'âme. M. Sowinski nous promet, dans une seconde livraison, *l'Invocation*, *les Adieux* et *la Prière au bord de la mer*. Ces morceaux formeront le complément d'un poëme musical en six chants, qui ne peut manquer d'obtenir un brillant succès.

— Les donneurs et donneuses de concerts n'ont ja-

mais dit leur dernier mot. Bien que toute la société dilettante de Paris chante en immense unisson la romance : *Allons aux champs*, etc., la semaine passée, mademoiselle Laudié, actrice et cantatrice agréable, a fait un appel aux amateurs retardataires des plaisirs de la campagne, et fort bien secondée par MM. Seligmann, l'élégant violoncelliste, par mademoiselle Descot, élève de madame Damoreau, le jeune Bernardin, Euzet et Wartel de l'Opéra, mademoiselle Laudié a donné une matinée musicale dans la salle de M. Henri Herz, où elle a chanté elle-même un air de *Robin des Bois*, aussi bien que beaucoup d'autres personnes qui ne le chantent pas mal et s'y font applaudir.

— Jeudi passé, 28, dans la même salle, il a été offert à un auditoire choisi, bienveillant, et dans lequel il y avait plusieurs membres de la Légion-d'Honneur, une matinée littéraire et musicale, dans laquelle M. Bolot et mademoiselle de Pomposi se sont faits les avocats du débit oratoire et dramatique : ils ont prêché de préceptes et d'exemples; et il n'a pas tenu à M. Bolot que tous ceux qui ne sont pas profondément versés dans l'art de bien lire et bien dire des vers ou de la prose ne se crussent des malheureux privés de toute intelligence, inhabiles à monter leur garde et à payer leurs impositions. Quoi qu'il en soit, M. Bolot a dit de fort bonnes choses sur l'art de la déclamation, sur le mot de *force* et de *valeur* dans une phrase, et rien dans ses doctrines ne nous a paru subversif de l'ordre social, et qui dut exciter les susceptibilité de la police. Mademoiselle de Pomposi, jeune et jolie personne, est venue pour appuyer par l'exemple les préceptes de M. Bolot, en anglais, en italien et en français : *The speech of mercy in the Merchant of Venice, of Shakespeare*, un *Soliloquio della Medea del duca Ventignano*, et les imprécations de Palmyre, dans le *Mahomet* de Voltaire, ont servi d'arguments à mademoiselle de Pomposi. Malgré la pureté de sa prononciation anglaise et italienne, et malgré son nom pompeusement étranger, on jurerait, à son léger grasseyement, que mademoiselle de Pomposi est Parisienne. M. Bolot, qui venait de lancer un manifeste contre l'emphase dans le discours et la diction, aurait bien dû conseiller à mademoiselle de Pomposi de choisir autre chose que cette imprécation en phrases boursouflées et surchargées d'adjectifs par M. de Voltaire, dont le moindre défaut est de n'être qu'une grotesque parodie de l'éloquente philippique de Camille contre Rome, dans le *Cinna* de Corneille.

Mademoiselle de Pomposi est jolie, et, avec de beaux yeux, elle a l'intelligence de ce qu'elle dit; mais sa voix est dans la tête; elle devrait travailler ses cordes graves. Talma désespérait d'un élève qui n'avait pas d'intonations basses dans la voix.

Somme toute, avec la seconde partie qui était entièrement musicale, cette séance artistique a été intéressante et amusante. Mademoiselle Cordel a joué sur le piano les variations du *Siége de Corinthe*, par son maître, M. Herz, avec pureté, propreté, netteté, mais sans chaleur, sans vigueur, sans couleur. M. Gentile a chanté *l'Ange déchu*, de M. Vogel, avec une voix qui peut devenir quelque chose, mais qui a besoin d'acquérir l'intelligence de ce qu'elle traduit. Le majeur de cette élégie miltonienne ne doit point se dire avec emportement et colère, mais bien plutôt comme le chante Géraldi en le ralentissant un peu et avec un accent de mélancolie et de profond désespoir. — M. Kalkbrenner vient de varier pour le piano cette belle romance.

Wartel, qui a chanté *Amour et mystère*, et *le Secret*, de Schubert, dans le style qu'il sait mettre à cette musique, nous avait fait annoncer sur le programme qu'il serait accompagné par M. Colignon. Il serait difficile de décrire la satisfaction et l'enthousiasme que ce nota a fait éprouver à tout l'auditoire. Un jeune homme, qu'il nous serait loisible de prendre pour un prince qui voyage incognito, car il figurait sur ledit programme sous le nom de ***, a joué un air varié sur le violon avec beaucoup d'expression, et a fait généralement plaisir. Enfin, mademoiselle Anaïs Bazin et Lavassor ont chanté, chacun dans leur genre respectif, qui ne se ressemblent pas, et ont été également applaudis.

— Puis, le même soir, nous nous sommes rendu à la société d'Émulation où l'on fait aussi des lectures de vers et de prose entremêlés de musique. Les frères Franck, de Liége, ont joué le grand duo en *la* d'Osborne et de Bériot avec beaucoup d'ensemble, de chaleur et de *brio*. Mademoiselle Lovrins, petite guitariste de dix ans, s'est fait entendre dans cette séance semi-musicale et littéraire. Cette jeune et intéressante petite personne a émerveillé ses auditeurs, et il ne tient qu'à elle de s'enrôler dans le régiment des enfants célèbres et plus ou moins prodiges.

Henri BLANCHARD.

SOIRÉES DES SALONS.

Jeudi les brillants salons de madame la baronne de S... offraient un aspect enchanteur. Femmes jeunes et élégantes, artistes de goût, amateurs en renom, étaient là pour assister ou pour prendre part directe à une soirée musicale qui doit laisser des souvenirs.

C'est que la belle et bonne musique a trouvé place dans cette réunion; plusieurs trios de Beethoven y ont été exécutés d'une manière irréprochable, ainsi que le *morceau de salon* de Weber. Cette belle composition nous a montré dans tout son jour le beau talent de madame de R..., et l'on se demandait comment il était possible d'allier à un mécanisme aussi complet, une intelligence aussi élevée.

La partie du chant ne le cédait en rien à la partie instrumentale, et le magnifique duo de *Guillaume Tell*, chanté par mademoiselle de L... et le comte de B..., en est une preuve. Pour ceux qui aiment à se rendre compte de leurs impressions, il est évident que ce beau duo de Rossini empruntait encore à l'éclat éblouissant des salons de madame S... un charme tout particulier en dehors du mérite musical; on sait en effet que le caractère dominant des mélodies de Rossini c'est la distinction. Il y a dans la musique de ce grand maître je ne sais quel parfum de bonne compagnie qui séduit, et que l'on ne rencontre nulle part à un degré aussi éminent chez les autres compositeurs modernes. Dès lors, en appréciant cette qualité avec le sentiment de la poésie, on ne comprend bien la musique de Rossini qu'entourée du prestige de l'opulence et du luxe le plus fastueux.

Ce rêve a été réalisé pour nous dans les salons de madame de S..., admirable séjour où la richesse, le goût et l'élégance se plaisent à renouveler chaque année les merveilles des *Mille et une nuits*. De quelles émotions délicieuses n'avons-nous pas été saisis pendant le bel andante : *Doux aveu et tendre langage!* La personne qui chantait cette phrase était si blanche, si vaporeuse; il y avait autour d'elle tant de bonheur et de calme; l'auditoire qui lui prêtait toute son attention avait l'air si heureux; les femmes étaient si belles, si bien parées; il s'exhalait enfin de tout cet ensemble de si douces, de si enivrantes émanations, que l'on aurait cru habiter par moments une de ces régions enchantées décrites tant de fois par l'imagination des poëtes.

Plusieurs mélodies de Schubert ont ensuite trouvé d'excellents interprètes; mais un des morceaux qui ont eu les honneurs du programme est *le Moine*, chanté par M. Bé-

nédit. Cet artiste, connu depuis long-temps au Conservatoire et dans la presse musicale, a fait du *Moine* de Meyerbeer une scène des plus émouvantes, et rend chaque phrase de cette belle mélodie avec un sentiment et un mérite d'observation auxquels, en général, ne nous ont point habitués les chanteurs de concert. Dans la dernière reprise on a pu juger tout ce que le talent de M. Bénédit renfermait d'énergie et d'inspiration, et l'auditoire a été vivement impressionné lorsqu'il a dit ces mots si dramatiques : *A moi... à moi... je suis maudit ! ! !*

Ajoutons que le succès de M. Bénédit a été complet dans cette belle soirée musicale ; car avant *le Moine*, il venait de chanter un air bouffe du *Dieu et la Bayadère*, et le charmant duo du *Maître de chapelle* avec beaucoup d'esprit, de verve comique et d'originalité.

L. R.

CONCERTS : — MADEMOISELLE VALÉRIE COUDÈRE. — LE JEUNE BERNARDIN.

S'il y a quelque chose de surprenant, d'extraordinaire, c'est bien certainement ce que l'on a vu et entendu le 22 mai dans les salons de l'hôtel de Gèvres. A l'âge où ses pareilles savent tout au plus lire et écrire, à neuf ans, une petite fille, mademoiselle Valérie Coudère, fait preuve d'un talent d'autant plus merveilleux, que ses forces physiques semblent en apparence hors de toute proportion avec les épreuves périlleuses dans lesquelles elle ne craint pas de s'engager. Difficultés inhérentes au mécanisme du piano, que d'ordinaire le temps et une patience opiniâtre parviennent à peine à surmonter ; impossibilités dépendantes d'une organisation chétive et délicate, la virtuose triomphe de tous les obstacles avec une facilité qui confond d'étonnement. C'est à n'y rien comprendre. En vérité, je professais jusqu'à ce jour la plus franche incrédulité à l'égard des petits prodiges : me voilà converti. Et le moyen de faire autrement, lorsqu'une enfant aborde devant vous avec une aisance singulière le *nec plus ultra* de la difficulté ; qu'elle y déploie une habileté, j'oserai dire, une adresse, une présence d'esprit peu communes ; que ses doigts minces et frêles voltigent en tous sens sur cet immense clavier avec agilité, précision, netteté irréprochable ? Que dire enfin, quand cet artiste qui en est encore à changer ses dents, joue d'un bout à l'autre, sans faillir d'une note, la terrible fantaisie de *Moïse?* Ma foi, gloire soit rendue à la méthode de M. Kalkbrenner, si mademoiselle Coudère est entièrement son ouvrage ; elle lui fait un million de fois plus d'honneur que son morceau sur l'*Ange déchu*.

Maintenant, que mademoiselle Coudère ne s'aveugle point sur son succès : son âge y est pour quelque chose ; qu'elle ne se regarde pas comme arrivée au terme de la carrière : elle aura besoin long-temps encore de son habile professeur. La nature l'a traitée avec faveur en la créant musicienne ; mais son organisation subira des transformations, les forces prendront du développement, et cette surabondance, difficile à bien régulariser, devient, comme on sait, la ruine des talents précoces, quand on ne travaille pas activement à les diriger, de même que la mue mal soignée anéantit les plus belles voix. J'invite le jeune Bernardin à prendre sa part de cet avertissement. Il a un coup d'archet hardi, vigoureux, un joli son, de l'intelligence, j'allais presque dire, une âme au-dessus de son âge ; mais je tiens ma plume en bride, tant j'ai peur que les caresses excessives du public ne tournent aussi la tête à celui-là. Maudits soient les dilettanti outrés qui nous étouffent tant de talents en germe, et tarissent en un moment une source féconde de jouissances à venir !

M. B

Correspondance.

Berlin, mai 1840.

Il est rare de voir un mois où la saison musicale se soit montrée plus féconde qu'à la fin d'avril, qui est ordinairement le plus stérile de tous les mois. Le printemps est bien en effet l'ami des artistes, mais il n'est pas l'ami de l'art : son domaine, c'est la belle nature. Celle-ci eut beau pourtant faire valoir ce printemps ses droits, avec le temps le temps le plus serein et le plus constant du monde, les efforts de l'art ont été proportionnés à ce déploiement de forces, et il a fini par remporter un beau triomphe. Par exemple, nous avons entendu pendant la semaine sainte exécuter deux fois *la Mort de Jésus*, de Gràun. Cet oratorio est le plus populaire de tous dans l'Allemagne septentrionale. Il a été expressément composé pour la solennité du Vendredi-Saint, et conséquemment exécuté à Berlin presque autant de fois qu'il y a eu de vendredi-saints depuis qu'il a reçu le jour. Ces vendredis-là doivent bien compléter la centaine, quoiqu'on n'en sache rien au juste. Les renseignements les plus certains à cet égard sont que Graun fut maître de chapelle de Frédéric-le-Grand, et qu'il mourut pendant la guerre de sept ans. Ce monarque le tenait en si haute estime que lorsqu'il reçut la nouvelle de sa mort, il écrivit à sa sœur, la princesse Amélie : « Nous avons perdu Graun : où trouverons-nous à présent un maître de chapelle et un chanteur de ce mérite? Il m'en eût moins coûté de perdre une grande bataille. » Graun fut en effet le ténor le plus distingué de son temps. Cette qualité lui en valut une autre, fort rare chez les compositeurs allemands, celle d'écrire parfaitement pour les voix ; aussi ses oratorios sont les plus chantants qu'on connaisse, ce qui fait qu'ils demeurent constamment dans l'oreille du peuple, qu'ils sont complétement assimilés à la musique religieuse proprement dite, et que l'on considère *la Mort de Jésus*, par exemple, comme faisant partie sacramentelle des solennités de la semaine sainte. Ce rapport devrait exister aussi à l'égard de la grande musique de la *Passion* de J. Sébastien Bach, ouvrage incontestablement plus profond, colossal, supérieur en puissance peut-être aux grands ouvrages de Haendel, et qui l'emporte en tout cas sur la *Passion* de Graun, comme l'homme sur la femme. Graun a beaucoup pris à Sébastien Bach. L'Académie de chant a exécuté dernièrement le magnifique ouvrage de ce dernier maître avec cent instrumentistes et deux cents chanteurs. Les concerts mondains ne nous ont pas manqué non plus. Le maître de concerts Bohrer, agréable violoniste, s'est fait entendre quelquefois. Sa jeune fille, âgée de onze ans, a fait grande sensation. Sophie Bohrer, comme enfant prodige, est l'artiste le plus étonnant et peut-être le plus remarquable que ce siècle ait produit. Du moins peut-on la mettre sur la même ligne que Mendelsohn et Liszt. Je lui souhaite maintenant de prendre une place aussi importante que ces deux hommes. Nous avons eu en quelques semaines huit concerts classiques organisés par Mœser et Taubert. On entendit dans le premier la symphonie de Beethoven en *la* majeur et la colossale neuvième symphonie avec chœurs. L'intérêt du second a reposé presque entièrement sur le talent de l'artiste qui le donnait, de Taubert, qui, pour la grâce et la beauté du jeu, s'est peut-être placé au premier rang des pianistes. Il

nous gratifia d'un concerto de piano d'un travail excellent et vraiment écrit dans l'esprit de Beethoven. C'est une forme de composition qui devient plus rare chaque jour. Puis il nous en a fait entendre une autre, la *Nayade*, qui peint avec une amabilité merveilleuse les évolutions aquatiques, les enroulements des flots, les balancements voluptueux et les sensuels caprices de la natation. Enfin, il a fait essayer une symphonie qui contient une foule de charmants détails, mais dont l'ensemble a peu réussi. Je ne vous fatiguerai pas à vous parler de quelques autres concerts, quoiqu'on y ait entendu beaucoup de bonnes choses. En résumé, nous avons eu dans la dernière quinzaine d'avril trois grandes séances d'oratorio et sept autres concerts, sans compter les représentations d'opéra. En outre, le virtuose violoniste Lipinski, Louis Maurer de Saint-Pétersbourg, et les frères Moldenhauer, jeunes gens d'un grand talent, viennent d'arriver parmi nous.

Mais ce qui excita le plus grandement l'intérêt chez la plus forte partie du public, fut un petit opéra-ballet d'Adam, *l'Hamadryade*, à peu près taillée sur le patron de *la Sylphide*, que le spirituel et habile compositeur nous a offert comme un fruit et un agréable souvenir de son séjour parmi nous. S'il est vrai que la charpente entière de ce petit ouvrage ait été travaillée ici, et qu'il n'en existait pas une note, ce que nous avons toute raison de croire vrai, ce don d'étonnante promptitude chez le compositeur mérite au moins des félicitations. Quand on pense que dans les quatre premières semaines que le célèbre compositeur a passées ici, il a été souvent dérangé par les obligations que lui imposaient les relations sociales, par la représentation de ses propres ouvrages, et qu'il a achevé une composition qui demandait deux mois, on ne saurait traiter cela comme une bagatelle. Et qu'on pense bien qu'il s'agit d'une musique vraiment distinguée, élégante, remplie d'esprit et de traits piquants, et même de comique original quand la situation le permet. Une foule de petits morceaux de détail provoquèrent les applaudissements les plus vifs. Les airs de danse sont charmants. On ne pouvait attendre d'une composition si légère, d'une facétie à moitié burlesque à moitié gracieuse, rien de bien profond, ni qui éveillât des idées plus élevées; mais ce n'était pas là ce qu'on se proposait, et le but qu'on s'est proposé a été pleinement atteint et avec un grand bonheur. M. Taglioni, qui a dirigé la mise en scène, mérite aussi nos éloges. Depuis que nous fréquentons le théâtre, nous n'avons encore rien vu d'aussi brillant ni d'un aussi bel effet. L'ouvrage ne pouvait donc manquer de conquérir les suffrages les plus décidés. A la suite de chaque scène s'élevaient des applaudissements qui s'adressaient tous au compositeur. A la fin, l'on confondit ensemble les noms du musicien et de M. Taglioni, mais pas assez nettement, pas de manière à formuler une de ces demandes de rappel général à laquelle on pût faire droit. Cela venait surtout de ce que le public se composait d'amateurs de différentes espèces, et que ni les amis exclusifs du ballet ni les partisans exclusifs de l'opéra ne se trouvaient respectivement en majorité. Maintenant que l'ouvrage est connu et que des opinions arrêtées d'avance ne sauraient plus faire prendre le change, les suffrages se prononcent de plus en plus et l'affluence augmente. Pour les représentations qui ont suivi la première, les billets étaient tous pris d'avance. Dans celles où *l'Hamadryade* n'a pas rempli seule la soirée, on a produit une cantatrice, élève du compositeur, mademoiselle Chérie Gouraud, qui avait été jusqu'alors empêchée par la maladie. Tous deux, au surplus, vont nous quitter pour retourner à Paris. M. Adam s'est acquis ici l'estime générale, non seulement par son talent distingué qu'on connaissait et qu'on appréciait long-temps auparavant, mais encore par ses manières réservées, par son esprit et ses connaissances, et par son habileté pratique comme directeur de musique. Puisse Paris nous envoyer plus souvent ses artistes : ils n'auront pas à se repentir de leur voyage de découvertes dans notre monde où les amateurs l'emportent souvent sur les musiciens de profession.

L. R.

Nouvelles.

*** M. Léon Pillet est définitivement installé directeur de l'Opéra. Si nous espérons qu'il ne fera pas regretter ses devanciers, et surtout notre collaborateur M. Edouard Monnais, nous devons pourtant lui proposer celui-ci pour modèle dans ses rapports avec les artistes et les gens de lettres, et nous nous étendrions davantage à cet égard si M. Monnais n'était pas notre ami. Au surplus, d'autres journaux qui n'étaient pas retenus par les mêmes scrupules que nous, lui ont rendu un hommage juste et mérité.

*** La direction de l'Opéra a déjà écrit plusieurs fois à M. Meyerbeer pour lui demander sa nouvelle partition; mais bien que l'ouvrage soit achevé, l'illustre maître ne peut le donner tant que l'Académie royale de musique n'aura pas ce qu'on appelle une *grande chanteuse*, un *premier rôle* complet, qui est impérieusement exigé par le principal caractère de cette partition.

*** *Fernand Cortès* reparaîtra sous peu de jours à l'Académie royale de musique. L'auteur a désiré, dit-on, que le rôle principal de son ouvrage fût confié à madame Stoltz.

*** Mademoiselle Roulle Peignat comptant un peu trop sur la disette de chanteurs qu'éprouve en ce moment le Grand-Opéra, a voulu, après son succès conditionnel dans *la Juive*, imposer à ce théâtre des conditions telles qu'on l'a immédiatement remplacée dans cet ouvrage par mademoiselle Jullian.

*** La mise en scène du *Diable amoureux*, de ce ballet qui doit enrichir l'été de l'Opéra, en est à la fin du troisième acte. Il est donc possible que l'ouvrage soit représenté à la réouverture.

*** Les débutants se pressent à l'Opéra. Indépendamment de M. Wermeulen, qui vient d'y chanter déjà *Robert*, on cite MM. Grard, Lespinasse, Inchindi, Altairac, peut-être Laborde et mesdames Heinefetter, Gui Stéphen (danseuse), Descot et Fauconnier.

*** Nous savons *de auditu* qu'on doit fonder de grandes espérances sur le ténor que l'Opéra a trouvé à Rouen et dont il fait faire l'éducation. Il faut seulement que ce virtuose, qui est admirablement chanteur par nature, s'habitue à l'éducation musicale qui le contrariera pendant long-temps.

*** L'*Eclair* par Chollet, Couderc, mesdames Henri Potier et Félix Melotte, fait le plus grand plaisir.

*** La clôture provisoire du théâtre de la Renaissance touche à son terme. Les affaires de cette administration sont à peu près débrouillées. La réouverture aura probablement lieu le 15 du mois prochain. Le directeur se bornera à l'exploitation d'un seul genre, et il opte pour la musique.

*** Le vent est à la musique religieuse. Outre le baptême du comte de Paris, il y aura à faire la cérémonie de la translation des cendres de Napoléon et celle plus rapprochée des victimes de juillet, victimes plus heureuses que celle de Sainte-Hélène, puisque le sol de la patrie n'a jamais été veuf de leurs dépouilles mortelles! C'est Hector Berlioz qui est chargé de la composition funèbre qui sera exécutée le 28 juillet prochain, par quatre cents musiciens. Cette musique devant être dite en marchant, sera confiée à des instruments à vent. Nul doute que l'auteur de la belle messe funèbre de Damrémont ne fasse une musique digne de sa réputation, qu'il n'a conquise qu'à force de talent, de persévérance et de sacrifices pécuniaires.

*** M. de Rémusat, ministre de l'intérieur, vient de charger M. Schiltz de composer et arranger la musique nécessaire pour le grand concert d'harmonie qui a lieu annuellement le 29 juillet aux Tuileries. Nous applaudissons à ce choix. M. Schiltz est l'homme spécial de la musique militaire. Il est l'auteur de toutes les méthodes des instruments à vent, et il publie des journaux de musique militaire pour l'armée et la garde nationale. Nous savons qu'il travaille activement à sa composition pour le 29 juillet, et qu'il fait fabriquer tout exprès des instruments extraordinaires. On parle de trompettes juives, trompettes romaines, dont l'effet doit être aussi extraordinaire qu'inattendu.

⁂ On lit dans les journaux : « Paganini est mort à Nice le 27 mai, laissant avec un grand nom une assez grande fortune à son fils unique, jeune et joli garçon de quatorze ans. Son corps est embaumé, et sera envoyé à Gênes sa patrie. » Nous espérons bien qu'il en sera de cette mort comme de tant d'autres qui ont été heureusement démenties.

⁂ Nous recevons de M. Crémont une réclamation qui nous paraît très fondée, et qui a trait à l'article que M. Aulagnier a publié dans notre journal, le 24 mai dernier, sur l'exécution de la musique de Haendel. Nous donnerons prochainement cette lettre de M. Crémont, que le défaut d'espace nous empêche d insérer aujourd'hui.

⁂ M. Huerta, le célèbre guitariste, dont le merveilleux talent a été si vivement applaudi cet hiver, doit, avant son départ pour l'Allemagne, donner un concert dans les salons de la rue Monsigny, 5, jeudi prochain, 11 juin, à 8 heures du soir. Plusieurs artistes distingués, voulant donner à M. Huerta une preuve de leur sympathie pour son beau talent, ont souscrit à cette intéressante soirée musicale, à laquelle plusieurs d'entre eux doivent coopérer.

⁂ La foule se portera aujourd'hui dimanche, jour de la Pentecôte, aux concerts Vivienne, pour entendre un *Domine salvum* de Haydn, exécuté sur le violon par M. Léonard, et accompagné sur l'orgue expressif par M. Fessy, l'habile chef d'orchestre. Ces concerts se distinguent toujours par un bon choix de musique, exécutés par les premiers de nos jeunes symphonistes.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

⁂ *Bordeaux*, 2 *juin*. — M. Duprez est arrivé hier au soir dans notre ville. L'orchestre et les chœurs du Grand-Théâtre lui ont donné une sérénade le soir. Il chantera jeudi pour la première fois dans *Lucie de Lammermoor*.

— Nous avons été dans le coup de feu des concerts. Ils se sont succédés avec une rapidité qui ne permettait pas à la bourse des dilettanti de reprendre haleine : concert de madame Nathan, concert de madame Garobbi et de M. Graziani, concert de madame Dussaud, concert du Cercle philharmonique, concert de mademoiselle Rosario de los Hierres, etc., etc. Ce qui nous est resté dans la mémoire, ce que nous entendons encore, c'est le magnifique cri de Guido appelant Ginevra, et les deux belles mélodies de Schubert, *Marguerite* et *l'Ave Maria*. Madame Treillet-Nathan est admirable lorsqu'elle chante les dramatiques compositions du Bürger de la musique. — Sa méthode large, l'expression tragique de sa voix, son accentuation éloquente, conviennent à merveille à ces poétiques Lieder de l'Allemagne, qu'on pourrait appeler *les drames au piano*. Madame Nathan a fait entendre de nouveau l'*Ave Maria* au concert du Cercle philharmonique. L'*Ave Maria* a excité les mêmes applaudissements et le même enthousiasme. Mademoiselle Rosario est une des plus brillantes élèves de Liszt; elle a la fougue et la puissance de son maître. Quel feu! quelle énergie! S'il y a du Liszt dans le talent de mademoiselle Rosario, il y a aussi de l'Espagne. Je me figure que Chimène aurait touché du piano comme la senorita Rosario de los Hierros. — Le concert de madame G. Ducrest et de M. C. Rhein avait rempli la salle du Casino. La soirée a été bien distribuée. La voix de madame Ducrest, le piano de M. C. Rhein, le hautbois de M. L. Rhein et le violon de M. Lomagne se sont tour à tour fait entendre au milieu d'un grand silence, que les bravos les mieux nourris ont remplacé bientôt. — Mademoiselle Garobbi chante avec goût, souvent avec inspiration. Les cordes graves de sa voix sont fort belles. M. Grazziani s'est fait remarquer par la pureté et la correction de son jeu. Nous n'avons pas besoin d'ajouter que M. Ballin a été vivement applaudi, comme d'habitude. — Madame Dussaud a donné, dans les salons de MM. Funck et Miaille, une charmante soirée musicale. L'excellente méthode de cette dame, son goût sûr, promettent une artiste distinguée et un professeur excellent.

⁂ Toulouse vient d'obtenir du gouvernement une faveur qu'elle réclamait depuis long-temps, et qui ne peut manquer d'ajouter encore au développement qu'ont déjà pris les beaux-arts dans cette ville : l'école de musique de la ville de Toulouse est érigée en succursale du Conservatoire de musique de Paris.

⁂ *Poitiers*. — Les préparatifs du grand congrès se poursuivent avec activité. Cette belle solennité musicale durera trois jours. Le premier jour, le 16 juin, on exécutera dans l'église de Saint-Jean, une messe de Cherubini, l'*Ave Maria* du même compositeur, et l'ouverture solennelle de Ries. — Le 17, dans la salle de spectacle disposée en salle de concert pour 1000 auditeurs, la symphonie de Tœglischbœk, les chœurs de Judas Machabée, l'ouverture et un chœur d'Iphigénie en Aulide, de Gluck, l'ouverture de Sémiramis, de Rossini, un solo de hautbois par Vogt, un solo de violoncelle par Franchomme, un trio de Mayseder, et plusieurs morceaux de chant par Duchindi et deux dame célèbres dans la haute société par leur talent. Enfin, on exécutera le deuxième acte de la Vestale. On voit qu'il était impossible de composer avec plus de goût le programme de cette grande solennité. — Poitiers est une des villes de France les plus heureusement partagées sous le rapport des artistes qui l'habitent. Nous désirons que le congrès musical ranime le zèle et l'enthousiasme de tous les amis de la musique dans cette contrée, et nous espérons que les résultats de ces grandes solennités seront importants pour l'avenir et le progrès de l'art.

Marseille, 25 *mai*. — Nous avons en ce moment une troupe italienne passable; mais les débuts de la troupe française dans la comédie et le vaudeville sont généralement insignifiants. Ces causes, jointes à l'influence caniculaire, éloignent le public du théâtre; la population marseillaise est éminemment campagnarde; le soir, après l'heure de la bourse, les bastides se peuplent au détriment de notre salle de spectacle. Des débuts de la troupe d'opéra doivent avoir lieu dans le courant d'août.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

⁂ Mademoiselle Taglioni est arrivée à Londres.

⁂ *Milan*, 22 *mai*. — On vient de donner ici la première représentation d'*Odda di Bernaver*, opéra nouveau d un nouveau maître, M. Lillo, dont les débuts sont heureux sur plusieurs points à la fois. Il vient de réussir également à Florence dans l'opéra de *la Modista*. Ce jeune homme annonce de grandes dispositions et une grande aptitude dans la conception de la musique théâtrale.

⁂ *Berlin*. — Pour fixer ici M. Mendelsohn Bartholdy, dont toute la famille habite notre ville, le roi vient de le nommer maître de sa chapelle particulière. L'intendant des théâtres l'accueille avec toutes sortes d'égards et de prévenances et doit lui donner à écrire la musique d'un opéra en trois actes dont le poëme sera fait par un jeune auteur français venu ici avec M. Adolphe Adam.

⁂ On écrit de Vienne que la société des Amis de la musique des États autrichiens, a fait exécuter le 31 mai, pour l'anniversaire de la mort de Haydn, le *Requiem* de Cherubini par 800 instrumentistes et chanteurs.

⁂ On a donné dernièrement à Kœnigsberg, avec beaucoup de succès, un opéra-comique intitulé *l'Echevin de Paris*. La musique est de M. Henri Dorn.

Le Directeur, A. SPECHT.

QUELQUES IDÉES

SUR

LA PERCE DES INSTRUMENTS A VENT,

PAR LE CHEVALIER DE CANAULE,

On peut se procurer cet ouvrage, qui renferme des vues neuves et extrêmement ingénieuses, chez les principaux marchands de musique et luthiers, et chez SCHONENBERGER, éditeur, boulevard Poissonnière, 10. — Assortiment pour la commission et l'exportation.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 40.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
3 m.	8	9 »	10 »
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 14 juin 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALÉVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALÉVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Esquisse de l'histoire de l'harmonie (suite), par FÉTIS père. — Liszt à Londres. — Correspondance : Strasbourg, Tours. — Nouvelles. — Annonces.

ESQUISSE DE L'HISTOIRE DE L'HARMONIE

CONSIDÉRÉE

COMME ART ET COMME SCIENCE SYSTÉMATIQUE.

(Suite.*)

Pendant que la science était stationnaire, l'art s'était enrichi de divers éléments d'effets nouveaux. Ainsi, les compositeurs avaient introduit dans les accords des altérations momentanées des notes naturelles, et par ce moyen avaient établi des tendances ascendantes et descendantes qui multipliaient les accents expressifs. Les accords affectés de ces altérations prenaient un aspect nouveau. C'est encore ainsi que, substituant dans l'accord de septième dominante et dans ses dérivés le sixième degré à la dominante, ils avaient donné naissance à de nouveaux accords dissonants, qui s'attaquent sans préparation, comme ceux dont ils tirent leur origine. La substitution dans l'accord de septième avait produit les accords communément appelés *neuvième majeure de dominante*, dans le mode majeur, et *neuvième mineure*, dans le mode mineur. La même substitution dans le premier dérivé de l'accord de septième avait engendré l'accord de septième de sensible, dans le mode majeur, et celui de septième diminuée dans le mineur. Enfin, chacun des dérivés de l'accord de septième avaient subi une double transformation conforme au mode où ils devaient être employés. L'effet des substitutions du mode mineur et de l'altération ascendante des notes naturelles de l'accord parfait et de ses dérivés avait été de créer la *transition*, c'est-à-dire la modulation facultative qui peut se résoudre dans plusieurs tons, et laisse l'oreille indécise jusqu'à l'accomplissement de la résolution.

C'est de ce nouvel ordre des faits qu'est née l'émotion de surprise, si souvent excitée, et par là affaiblie dans la musique moderne! Il ne faut pas croire que ceux qui trouvèrent ces nouveautés se passionnèrent pour elles; on ne les employait qu'avec beaucoup de réserve, et leur apparition fut si rare dans les compositions jusqu'à l'époque où Mozart s'en empara, qu'elles n'étaient considérées en quelque sorte que comme des licences exceptionnelles.

Telle était la situation de l'art et de la science lorsque Rameau entreprit de réunir les éléments de l'harmonie pour leur donner une base systématique. Né à Dijon en 1685, d'un père qui avait plus de goût pour la musique que de connaissance de sa théorie et de sa pratique, il n'eut point d'autre maître pour la composition, et quelques leçons de clavecin qu'il reçut d'un organiste, ami de sa famille, composèrent toute son éducation élémentaire. Plus tard il

(*) Voyez la *Revue et Gazette musicale*, année 1840, numéros 9, 20, 24 et 35.

visita le Nord de l'Italie ; mais il paraît que le séjour qu'il fit à Milan fut si peu profitable à son instruction, qu'il avait plus de trente ans lorsqu'il apprit la règle de l'octave à Montpellier, d'un musicien obscur nommé Lacroix. C'est de ce moment que datent ses méditations sur l'harmonie. Venu à Paris en 1717, mais n'ayant pu réussir à s'y placer convenablement, il fut obligé de se retirer en province, et pendant quatre ans il remplit les fonctions d'organiste de la cathédrale de Clermont en Auvergne. Ces quatre années furent employées à la lecture des livres de Mersenne, de Kircher, de Zarlino, de quelques traités d'accompagnement, et à la rédaction de son *Traité d'harmonie*, qu'il acheva à l'âge de trente-neuf ans, et qu'il publia à Paris en 1722.

Ce livre fit peu de sensation lorsqu'il parut : la nouveauté de la matière, et le style obscur et prolixe de l'auteur ne le rendaient intelligible qu'à un petit nombre de lecteurs ; il est même permis de dire que personne n'en comprit exactement l'importance. C'était la création d'une science nouvelle qui méritait l'attention des musiciens instruits ; mais où trouver ceux-ci dans un temps où l'éducation manquait aux artistes, et lorsque tout leur savoir était renfermé dans la connaissance des procédés pratiques de leur art? S'ils avaient pu comprendre que l'ouvrage de Rameau n'allait pas à moins qu'à poser les bases d'une science philosophique de l'harmonie, l'idée leur aurait paru si bouffonne qu'elle aurait été certainement l'objet de leurs sarcasmes. Il y avait loin de cette disposition d'esprit à celle qu'il aurait fallu pour accueillir le *Traité de l'harmonie* avec l'intérêt qu'il était digne d'inspirer.

J'arrive enfin à l'analyse de la théorie, si neuve alors, exposée dans ce livre.

Zarlino, Mersenne et Descartes avaient initié Rameau à la connaissance des nombres appliqués à la science des sons : son âme ardente s'était passionnée pour cette science, qui lui révélait la possibilité de donner une base certaine à la théorie de la musique. Dès lors les divisions régulières du monocorde lui parurent devoir être le point de départ du système de l'harmonie, et toute son attention se tourna vers le développement des conséquences logiques des faits révélés par ces divisions. Dès le début de son livre, il établit que l'identité des résultats de la science des nombres, soit qu'on l'applique aux divisions d'une seule corde, soit qu'elle ait pour objets les longueurs de cordes correspondantes à ces divisions, les dimensions des tubes des instruments à vent, ou les vitesses de vibrations, démontre jusqu'à l'évidence l'utilité et l'infaillibilité de cette science, dans ses rapports avec la musique. Ses efforts ont ensuite pour but d'établir par le son d'une corde dans toute sa longueur, représentée par 1, se confond à l'oreille avec les divisions de la même corde correspondante aux nombres 2, 4, 8, qui produisent les octaves de cette corde totale. Cette identité des octaves, sur laquelle il revint plus tard dans ses autres ouvrages, notamment dans un opuscule dont elle est l'objet spécial (1), lui paraissait avec raison la base du système de la basse fondamentale qu'il voulait établir, et dont il sera parlé plus loin.

D'autre part, une proposition de l'*Abrégé de musique* de Descartes devient pour lui le criterium de la génération des accords ; elle est ainsi conçue : *Je puis encore diviser la ligne A B* (le monocorde) *en 4, 5 ou 6 parties, mais non davantage, parce que la capacité de l'oreille ne peut distinguer au-delà les différences des sons sans un travail considérable* (1). Or, les nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6 donnent l'accord parfait avec les intervalles redoublés, disposés de la manière suivante sur le monocorde :

ut	*ut*	*sol*	*ut*	*mi*	*sol*	*ut*
1	2	3	4	5	6	8
	octave		double octave			triple octave

Après avoir développé longuement la démonstration de ce principe de l'existence de l'accord parfait dans les lois des nombres appliquées aux divisions d'une corde sonore, Rameau imagine une théorie d'après laquelle tous les autres accords sont engendrés par une supposition ou superposition d'un certain nombre de tierces majeures ou mineures (2), ou dérivés par le renversement de ces agrégations primitives de tierces (3).

Une difficulté se présente pourtant dans le résultat de la division du monocorde prise pour base de l'harmonie consonnante, c'est qu'elle ne donne que l'accord parfait majeur. Rameau comprit qu'elle était assez grave pour renverser son système s'il se fût attaché à ce résultat général ; il l'éluda en n'y puisant que les proportions de la tierce majeure 4 : 5 et de la tierce mineure 5 : 6, données par les notes *ut*, *mi*, et *mi*, *sol*, pour en former tous ses combinaisons de tierces. Cette combinaison devint son point de départ. « En effet, dit-il, pour former l'accord parfait, il » faut ajouter une tierce à l'autre, et pour former tous les » accords dissonants, il faut ajouter trois ou quatre tierces » les unes aux autres ; la différence de ces accords dissonants ne provenant que de la différente situation de ces » tierces. C'est pourquoi nous pouvons leur attribuer toute » la force de l'harmonie en la réduisant à ses premiers degrés. L'on en peut faire la preuve dans une quatrième » proportionnelle ajoutée à chaque accord parfait d'où naît » ront deux accords de septième ; et dans une cinquième » proportionnelle ajoutée à l'un de ces accords de septième, » d'où naîtra un accord de neuvième, qui renfermera dans » sa construction les quatre accords précédents (4). »

D'après cette théorie, Rameau établit qu'il y a deux accords parfaits, l'un majeur, l'autre mineur, et que chacun de ces accords engendre par le renversement un accord de sixte et un accord de quarte et sixte (5). A l'accord parfait majeur qu'il transpose, on ne sait pourquoi, il ajoute une tierce mineure, et il forme l'accord de septième de la dominante (*sol*, *si*, *ré*, *fa*), qui donne par le renversement les accords de *fausse quinte* (quinte mineure et sixte), de *petite sixte* (sixte sensible), et de *Triton* (6).

Par l'addition (7) d'une tierce mineure à l'accord parfait mineur (*la*, *ut*, *mi*), il forme l'accord de septième mineure (*la*, *ut*, *mi*, *sol*), qui a pour dérivés, par le renversement, les accords de *grande sixte* (quinte et sixte), de *petite sixte* (tierce et quarte), et de *seconde* (8).

L'addition d'une tierce majeure à l'accord parfait majeur

(1) « Extrait d'une réponse de M. Rameau à M. Euler, sur l'identité des octaves, d'où il résulte des vérités d'autant plus curieuses qu'elles n'ont pas encore été soupçonnées. » Paris, 1753, in 8° de 41 pages.

(1) Rursus possum dividere lineam A B in 4^or^ partes vel in 5e vel in 6°, nec ulterius fit divisio : quia scilicet aurium imbecillitas sine labore majores sonorum differentias non posset distinguere. (*Compendium musicæ*, p. 12, 13, édit. Trajecti ad Rhenum, 1650, in-4°.)

(2) *Traité de l'harmonie*, etc., p. 33.

(3) *Ibid.*, pag. 34 et suiv.

(4) Traité d'harmonie, pag. 33.

(5) *Ibid.*, pag. 34 et suiv.

(6) *Ibid.*, pag. 37.

(7) Ce paragraphe ainsi que quelques uns des suivants sont extraits de ma *Revue musicale*, t. XIV, pag. 114.

(8) Traité d'harmonie, p. 39.

fournit à Rameau l'accord de *septième majeure* (*ut*, *mi*, *sol*, *si* (1).

Une tierce mineure ajoutée au-dessous de l'accord parfait mineur ((*sol*, *si* bémol, *ré*), produit celui de septième avec quinte mineure que nous désignons sous le nom de *septième de sensible* (*mi*, *sol*, *si* bémol, *ré*), et ses dérivés par le renversement (2).

L'agrégation de deux tierces mineures donne à Rameau l'accord de *fausse quinte* (accord de tierce et quinte mineures, ou accord parfait diminué), et celle de deux tierces majeures, l'accord de *quinte superflue* (accord de quinte augmentée), ainsi que leurs dérivés par le renversement.

Rameau trouve l'origine de l'accord de septième diminuée (*ut* dièze, *mi*, *sol*, *si* bémol) dans l'addition d'une tierce mineure au-dessous d'un accord de *fausse quinte* (*mi*, *sol*, *si* bémol).

Il appelle *accords par supposition* ceux qui sortant des bornes de l'octave se forment, selon lui, par l'addition d'une ou de plusieurs tierces au-dessous d'un accord de septième quelconque. C'est ainsi qu'il explique l'origine des accords de *neuvième* et de *onzième*, que nous considérons aujourd'hui comme des retards d'octave par la neuvième et de tierce par la quarte. Dans l'ignorance où il était du mécanisme de la prolongation, il montre une rare sagacité à trouver une explication raisonnable de la différence de cette *quarte dissonante*, objet de tant d'embarras pour les anciens harmonistes (3).

Si nous nous plaçons dans la situation où se trouvait Rameau, c'est-à-dire en l'absence absolue d'aucun système d'harmonie à l'époque où il écrivait, nous ne pourrons lui refuser notre admiration pour la force de tête que suppose la création de celui qu'il a inventé, et dont je viens d'exposer le sommaire, bien que ce système soit essentiellement faux. Séduit par de certaines propriétés de combinaisons que possèdent les intervalles employés dans la constitution des accords, cet homme de génie s'en est emparé pour en en former la base de sa théorie. Alors qu'il publiait son *Traité de l'harmonie*, il n'avait point encore fixé son attention sur le phénomène de la production des harmoniques dans la résonnance d'un corps sonore, qui lui fit ensuite modifier ses idées, et qui, successivement, donna lieu à la publication de son *Nouveau système de musique théorique* et de ses autres ouvrages (4). Ce n'était donc que le principe de la superposition et de la subposition des tierces qui le dirigeait dans son système lorsqu'il fit paraître son premier livre sur l'harmonie. Or, pour faire l'application de ce principe à tous les accords, il se vit obligé d'abandonner toute idée de tonalité, car il ne trouvait pas toujours les tierces disposées comme il les lui fallait, dans son système, pour chaque accord dissonant, sur les notes où se placent ces accords suivant le principe tonal. Par exemple, l'accord de septième mineure avec tierce mineure, écueil éternel de tous les faux systèmes d'harmonie, cet accord, dis-je, qu'on appelle communément *accord de septième du second degré*, parce qu'il se fait sur la deuxième note d'un ton majeur (*re*, *fa*, *la*, *ut*), il ne pouvait le faire naître de l'accord parfait mineur de cette deuxième note, parce qu'il savait très bien que, dans le système de la tonalité moderne, cet accord n'appartient pas à la note dont il s'agit; il fut donc obligé de prendre, pour l'origine de cet *accord de la septième mineure avec tierce mineure*, l'accord parfait mineur du sixième degré (*la*, *ut*, *mi*), en sorte que son accord de septième (*la*, *ut*, *mi*, *sol*) semble appartenir à cette dernière note.

En opérant de cette manière pour la plupart des accords dissonants, Rameau fut obligé de considérer ces accords comme autant de faits isolés, et d'écarter toutes les règles de successions et de résolutions tonales établies dans les anciens traités d'accompagnement et de composition; car ces règles, conformes aux lois naturelles de la tonalité, assignent de certaines positions aux accords, incompatibles avec la doctrine de la génération des accords par la superposition ou la subposition des tierces. Tel était donc le vice radical du système d'harmonie imaginée par Rameau; il consistait à anéantir des règles d'enchaînement basées sur le sentiment de l'oreille, bien qu'il les qualifiât d'*arbitraires*, pour y substituer un certain ordre de génération, séduisant par son aspect régulier, mais dont l'effet était de laisser tous les groupes harmonieux isolés et sans liaison.

Trop bon musicien pour ne pas comprendre qu'après avoir rejeté les règles de succession et de résolution des accords incompatibles avec son système, il devait y suppléer par des règles nouvelles qui n'y fussent pas contraires, Rameau imagina sa théorie de la *basse fondamentale*, dont il a exposé le système dans le deuxième article du dix-huitième chapitre de son *Traité de l'Harmonie*. Cet article a pour titre : *De la manière de composer une basse fondamentale au-dessous de toute sorte de musique* (1).

La basse fondamentale n'est, dans le système de Rameau, qu'un moyen de vérification de la régularité de l'harmonie, et non une basse réelle ; c'est pourquoi il fait remarquer (2) qu'on ne doit point s'arrêter, en l'écrivant, aux successions d'octaves ou de quintes consécutives. Les principales règles de cette basse sont : 1° Quelle ne peut former avec l'harmonie des autres parties que des accords parfaits sur la tonique, le quatrième degré, la dominante, et le sixième degré; et des accords de septième sur la dominante et le second degré. Cependant certaines successions de la basse fondamentale rendaient quelquefois nécessaire à cette basse un acte de cadence du quatrième degré à la tonique sur un accord de quinte et sixte. Cette difficulté conduisit Rameau à considérer cet accord comme un accord parfait du quatrième degré, auquel on ajoutera facultativement la sixte; et il lui donna le nom de *sixte ajoutée*. Mais, attendu l'identité parfaite de cet accord avec celui de quinte et sixte dérivé de la septième mineure du second degré, qu'il désigne sous le nom de *grande sixte*, il lui donna aussi celui d'*accord de double emploi*, et supposa que lorsqu'il fait sa résolution sur l'accord parfait de la dominante, il est accord de *grande sixte*, et dérivé de l'accord de septième mineure.

Exemple :

ré — *ré*
ut — *si*
la — *sol*
fa — *sol*

et que lorsqu'il est suivi d'un acte de cadence vers la tonique, il est accord de *sixte ajoutée* et fondamentale.

(1) *Ibid.*, p. 40.
(2) *Ibid.*, p. 41.
(3) Traité de l'harmonie, pag. 73.
(4) Nouveau système de musique théorique où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au Traité d'harmonie. Paris, Ballard, 1726, in-4°.
Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique. Paris, 1737, in-8°.
Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique. Paris, 1750, in-8°.
Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie. Paris, 1752, in-8°.

(1) *Traité de l'harmonie*, p. 134.
(2) *Ibid.*, p. 135, n° 7.

Exemple :

ré — mi
ut — ut
la — sol
fa — ut

Or, il est évident que ce prétendu accord fondamental qu'on ne saurait composer de tierces *superposées* ou *subposées*, détruit de fond en comble l'économie du système de Rameau; mais tel est l'effet de la prévention, que l'inventeur du système de la basse fondamentale se fit une complète illusion sur ce défaut capital, et que ses sectateurs ne l'aperçurent même pas.

Les autres règles pour la vérification de l'harmonie par la basse fondamentale étaient : 3° Dans tout accord parfait de la tonique ou de la dominante, il faut qu'une des notes au moins qui composent l'accord, se trouve dans l'accord précédent; 4° la dissonance d'un accord de septième de la dominante doit avoir été également entendue dans l'accord qui précède; 5° dans l'accord de quinte et sixte ou de *sixte ajoutée*, il faut que la basse, sa tierce, ou sa quinte, soient préparées par l'accord précédent, *mais la dissonance formée par la sixte contre la quinte est libre dans sa marche;* 6° toutes les fois que la dominante se trouve à la basse fondamentale, elle doit descendre de quinte ou monter de quarte; 7° lorsque le quatrième degré est à la basse fondamentale, il doit monter de quinte ou descendre de quarte.

Ces règles, données par Rameau pour la formation d'une basse différente de la basse réelle de la musique, et pour la vérification du bon emploi des accords, n'ont pu être établies par lui que d'une manière arbitraire : il aurait été impossible qu'il en exposât une théorie rationnelle fondée sur la nature même de l'harmonie. Elles ont en outre plusieurs défauts essentiels que toute la sagacité de l'inventeur ne pouvait en faire disparaître. L'un était l'insuffisance de ces règles pour une multitude de cas; insuffisance qui est devenue beaucoup plus sensible depuis qu'une grande quantité de combinaisons harmoniques, inconnues au temps de Rameau, ont été introduites dans la musique. Mais ce n'est pas seulement par leur insuffisance que pèchent les règles de la basse fondamentale; c'est aussi par leur opposition aux attractions tonales et au jugement de l'oreille dans la plupart des successions. Selon cette doctrine, plusieurs de ces successions sont rejetées, malgré l'instinct musical et les lois de la tonalité; ainsi, d'après la quatrième règle, il faudrait que la dissonance d'un accord de septième dominante ou de ses dérivés, fut préparée par l'accord précédent, tandis que ce qui distingue ces accords dissonants naturels des dissonances de prolongation, est que précisément ils peuvent être attaqués sans préparation. Suivant la cinquième règle, la basse ou la tierce, ou la quinte, doivent être préparées, tandis que la sixte dissonante est libre dans son attaque; or, dans cet accord, ce n'est point la sixte qui est la dissonnance, mais la quinte, et le propre de cette quinte dissonante est précisément de ne pouvoir être employée qu'avec la préparation, tandis que la basse et la tierce sont libres. D'ailleurs, la succession indiquée de cet accord de quinte et sixte à l'accord parfait de la tonique n'est pas bonne, et bien qu'elle ait été employée dans ces derniers temps par Beethoven et quelques autres musiciens de l'école allemande, elle n'est pas moins un contre-sens harmonique, puisque la dissonance n'a pas de résolution.

La doctrine de la basse fondamentale n'était, dans l'origine des idée de Rameau, qu'un accessoire, ou, si l'on veut, un complément de son système d'harmonie. Dans la suite, lorsque ce grand musicien se fut passionné pour le phénomène de la production dans la résonnance d'un corps sonore de grande dimension, il éprouve quelque embarras au sujet de l'accord parfait mineur dont les expériences n'avaient point trouvé le produit dans ce phénomène. Un peu de complaisance pour sa théorie de la basse fondamentale lui avait fait imaginer le *double emploi* de l'accord de quinte et sixte; une condescendance analogue à ses nouvelles idées lui fit découvrir je ne sais quel frémissement des parties aliquotes du corps sonore qui produisait à un degré plus faible cet accord parfait mineur dont il avait besoin (1). En réalité, il aurait pu trouver bien d'autres résonnances et frémissements dans un corps sonore de certaines formes et dimensions; mais je ferai voir ailleurs que ces phénomènes n'ont aucune coïncidence avec le système réel de l'harmonie. Quoi qu'il en soit, on remarqua dès lors que Rameau tenait moins qu'il ne l'avait fait autrefois à sa doctrine de la génération des accords par la combinaison des tierces, tandis que son système de la basse fondamentale lui plaisait davantage chaque jour. Ce fut aussi cette partie de ce qu'il appelait *ses découvertes* qui eut le plus de succès. Beaucoup de gens, qui ne comprenaient pas la théorie de la génération des accords exposée dans le *Traité de l'harmonie*, s'enthousiasmèrent pour la basse fondamentale, au moyen de laquelle on croyait apprendre *la composition*, grâce à de courtes formules.

Une observation a échappé à tous les critiques qui ont parlé du système de la basse fondamentale, c'est qu'en admettant même ses règles comme infaillibles et conformes à ce que nous enseignent les lois de la tonalité et notre conscience musicale, elles n'auraient pu tenir lieu des anciennes règles pratiques parce que l'application de celle-ci donne des résultats immédiats, tandis que la basse fondamentale n'était qu'un moyen de vérification des fautes qu'on avait pu faire.

Nonobstant les vices radicaux des diverses parties du système de Rameau, il n'en est pas moins vrai que ce système n'a pu être que l'ouvrage d'un homme supérieur, et qu'il sera toujours signalé dans l'histoire de l'art comme une création du génie. Il y a d'ailleurs dans ce système une idée qui seule immortaliserait son auteur, n'eût-il pas d'ailleurs d'autres titres de gloire : je veux parler de la considération du renversement des accords qui lui appartient, et qui est féconde en beaux résultats. Sans elle il n'y a pas de système d'harmonie possible, c'est une idée générale qui s'applique à toute bonne théorie, et qu'on peut considérer comme le premier fondement de la science.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(1) Démonstration du principe de l'harmonie.

LISZT A LONDRES.

L'événement musical de cette saison aura été le retour de ce jeune artiste à Londres. Il y a quinze ans environ qu'il y parut pour la première fois précédé de la réputation qui s'attache à un jeune prodige, quoique ses qualités d'alors fussent les moins éminentes de toutes, car c'était celles que le temps et la maturité devaient lui faire sacrifier. Depuis, nous avons vu apparaître, briller et s'éclipser plusieurs générations de pianistes, les uns classiques, les autres spéciaux, les autres tout-à-fait excentriques. Mais la renommée de Liszt au contraire, loin de décliner, s'est progressivement consolidée et accrue. Les Anglais l'avaient entendu préconiser par les Parisiens comme le chef romantique de l'école instrumentiste, comme le musicien le plus en rapport avec le génie littéraire de Shakespeare, de Goethe, de

Byron et d'Hoffmann, dont Victor Hugo et Georges Sand sont, en France, les plus directs représentants. Après cela, ce fut le tour de l'Italie; et ses suffrages unanimes firent que chacun se demanda comment il avait pu convertir à sa musique idéaliste, philosophique et fantastique des juges dont il fallait braver toutes les sympathies, toutes les habitudes dévouées à un art sensuel et superficiel; miracle qui, certes, n'a pu s'accomplir sans une énergie de volonté et une puissance de fascination comparable en quelque sorte à l'influence du galvanisme. Plus récemment encore, nous avons appris qu'en Autriche il avait entraîné sur ses pas un cortége d'admirateurs dont le goût et l'approbation en fait de musique ont une valeur bien plus imposante. Car Liszt, pour conquérir en Allemagne ce brevet d'interprète inspiré et original des chefs-d'œuvre du terroir, avait affaire à des masses dont le dernier individu, l'étudiant le plus humble ou le ménétrier ambulant, admirent non seulement avec enthousiasme ces productions sublimes de l'art, mais en apprécient parfaitement la supériorité, initiés qu'ils sont à leur exécution consciencieuse et journalière.

Nous connaissions aussi l'homme par ouï-dire, et nous avions pu juger sur l'œuvre de l'écrivain des facultés variées et brillantes associées à son talent musical. Aussi y avait-il dans l'attente de cette réapparition, autre chose que l'impatience vulgaire causée par l'annonce d'un spectacle exceptionnel, et des antécédents singuliers; mais une sorte d'anxiété et de désir passionné d'assister à notre tour à la manifestation éclatante d'un pouvoir artistique sans égal, personnifié dans *le poëte de piano*.

Il y a des moments où le critique, pour atteindre à la juste expression de sa pensée, se creuse en vain le cœur, la tête et l'esprit; tandis que, d'un autre côté, nulle vulgarité ne répugne davantage que la vulgarité dans le langage de l'enthousiasme. Et voilà pourquoi, si nous cherchons à ne pas rester en arrière de l'effet produit par M. Liszt, et à faire comprendre à quel degré la réalité a dépassé les prévisions les plus flatteuses, sans risquer de compromettre par l'emphase des éloges la valeur du triomphe, nous ne saurions réclamer trop d'indulgence de la part du public et de l'artiste lui-même. Abordons cependant la difficulté.

Les morceaux qu'a exécutés Liszt à Londres sont : Une grande Fantaisie sur la cavatine de Rubini, et *la Polacca*, chantée par mademoiselle Grisi dans *les Puritains;* une autre Fantaisie sur les motifs de la *Lucia* de Donizetti; une Marche hongroise; une Valse et un Galop chromatique, le tout de sa composition et sans nul accompagnement d'orchestre; et enfin un concerto de Weber qu'il a fait entendre au concert de la Société philharmonique. Il n'y a point de termes, en vérité, pour exprimer d'abord l'immense mérite de la difficulté vaincue dans l'exécution de toute cette musique. Toutes les combinaisons du thème mélodique avec ses accompagnements, élaborées jusqu'à ce jour par les plus savants praticiens; les tours de force résultant de l'indépendance distincte de chaque main, et même de chaque doigt; la plus merveilleuse aptitude à faire vibrer simultanément les touches les plus distancées, à broder sur le chant principal le tissu le plus éblouissant et le plus délicat de demi-tons chromatiques, tantôt sur la note simple, tantôt sur trois cordes à la fois; enfin les miracles les plus inouis de vélocité (quoique, chez Liszt, cette vigueur électrique n'ôte jamais rien au charme de l'expression musicale); il a enfin tout surpassé; et l'on sent pourtant que, loin d'être épuisé à cet égard, son génie si richement organisé tient en réserve un trésor d'effets non moins nouveaux, non moins saisissants. Dirai-je la variété de tons infinie dont il sait douer son instrument? et le diapason si parfaitement égal de tous ses accords, soit qu'il obtienne des cordes basses de graves et profonds accents, soit qu'à son gré les octaves aiguës enfantent des murmures à peine sensibles, à ce point qu'on est tenté de croire à l'intervention de la sorcellerie? Parlerai-je de ces sons si pleins, si accentués et si pénétrants, comme ceux dont il a entrecoupé la Marche hongroise, et qui sont aussi distincts du timbre naturel du piano, que l'effet du hautbois diffère de celui des autres instruments à vent.

Il y a surtout dans cette Marche, dans le Galop et dans la grande Fantaisie, des effets miraculeux produits par le contraste des mélodies les plus suaves ingénieusement accouplées aux martellements les plus durs et presque dissonants. De même qu'autrefois les grandes et belles dames de cour se plaisaient à se faire accompagner par des nains ou des bouffons difformes, ce sont ici des mouvements d'un rhythme pompeux et sévère alliés à des agréments d'une subtilité vaporeuse, et à des boutades si imprévues, si originales, qu'elles semblent défier absolument les lois de la symétrie et le maintien de la mesure.

Et cependant, malgré un emploi si fréquent du *tempo rubato*, comme l'exige le style fantastique, aucun artiste n'eut jamais un sentiment plus juste de la mesure, ce qui prouve qu'il reste constamment maître de son enthousiasme, et sait modérer à son gré ses élans les plus fougueux. En même temps, toute son exécution brille par un esprit vif et soutenu, non moins irrésistible qu'indéfinissable.

A la première audition, nous doutâmes que le même artiste qui excellait à ce point dans les choses d'éclat et d'imagination, pût interpréter avec leur vrai caractère les œuvres nobles et sérieuses des grands maîtres. Mais l'exécution du concerto de Weber est venue dissiper tous nos doutes. Il est impossible d'imaginer une manière plus large, plus sévère, plus dénuée de toute affectation, que celle de Liszt dans l'adagio de cette composition capitale. L'allegro laissa le champ libre à toutes ses qualités brillantes, et manifesta ce pouvoir absolu du jeune artiste à l'égard de son instrument, et que ne sauraient exagérer nos éloges; mais cela n'empêcha pas que dans le passage qui réclame de la douceur et de la délicatesse, c'est-à-dire dans le deuxième solo, cette inspiration si suave et si aérienne, le pianiste n'ait versé à pleines mains des trésors de pureté et de mélodie.

On peut en dire autant de tous les passages de transition les plus indifférents; et cependant n'oublions pas qu'ils servent de cadre à des élans de la verve la plus entraînante, que Liszt domine et traduit avec une énergie si volcanique, une célérité si palpitante, que des nerfs soumis à une volonté moins puissante en seraient certainement ébranlés.

La Marche hongroise est accompagnée par tout l'orchestre, et, le jour du concert, l'artiste dirigea et domina cet ensemble avec une véhémence et une vigueur telles, qu'il électrisa tous les exécutants, sans pourtant rien perdre de son autorité de chef d'orchestre. Bref, tout ce que nous venons de dire n'est, du reste, qu'une indication technique et fort insuffisante de ce prodigieux talent d'exécution; mais ce qui lui donne vraiment un cachet distinctif et indélébile, c'est l'inspiration permanente, poétique et sublime qui anime et vivifie toutes les notes, résultat d'un sentiment tellement passionné, qu'il lui arrivera peut-être quelquefois, dans ses brillants écarts, de paraître près de tomber dans l'extravagance, sans jamais franchir toutefois les limites du vrai et du beau.

Correspondance.

Strasbourg.

Les nouvelles musicales de notre ville deviennent de jour en jour plus rares. Indépendamment des concerts d'ar-

tistes de passage, aucun concert public n'a eu lieu pendant l'hiver dernier; personne n'oserait hasarder une pareille entreprise depuis qu'on les offre *gratis* dans des réunions particulières, et que dans certaines familles les soirées musicales s'improvisent. Il en est où des oratorios, la musique d'église et des opéras entiers se chantent au piano. Il en résulte que dans beaucoup de familles on a perdu l'habitude du théâtre, ce qui fait que les loges restent le plus souvent vides. La direction de M. Roux a fait sa clôture le 15 avril, après avoir fait un dernier effort pour attirer la foule, qui cette fois n'a pas fait défaut, en entendant mademoiselle Elian Barthélemy, de l'Académie royale de musique, l'une des cantatrices les plus distinguées que nous ayons jamais entendues à Strasbourg. Elle a paru dans *la Muette*, *le Serment*, dans *Robert* (Isabelle), *le Chalet*, *le Philtre* et *la Juive;* elle a chanté en outre avec une supériorité décidée divers airs du *Barbier*, de *Torquato Tasso* (Donizetti), etc.

Pour l'année théâtrale actuelle, la direction a été confiée à quatre artistes de l'orchestre, MM. Dupont, Dumonchau, Dufeutrel et Graff; la troupe qui a débuté le 17 mai ne se compose que du vaudeville, drame et ballet, en attendant l'opéra au mois de septembre. La direction avait traité pour un opéra allemand pendant la saison d'été avec M. Schumann, directeur de la troupe de Mayence; mais celui-ci ayant préféré Londres à Strasbourg, n'a point paru; de là procès en dommages-intérêts devant les tribunaux de Mayence. En attendant nous voilà privé d'opéra, et le directeur de l'année dernière, M. Hehl, qui a laissé ici d'agréables souvenirs, donne dans ce moment des représentations à Nancy qui y produisent, au dire des journaux, un succès d'enthousiasme. C'est pour la première fois qu'un opéra allemand a paru dans cette ville. Voici ce qu'en dit le *Journal de la Meurthe* :

« Le théâtre vient de se rouvrir; la troupe allemande y a fait son début jeudi dernier. Ces artistes ont été au-dessus de la réputation qu'on leur avait faite, et ils ont obtenu un véritable succès d'enthousiasme. Les deux ouvrages qu'ils nous ont donnés ont été rendus par eux avec un ensemble et une précision remarquables. Les chœurs chantent avec une rare perfection. Comme les chœurs, les morceaux d'ensemble ont été très bien exécutés. Les deux cantatrices que nous avons entendues mademoiselle Erdmann et madame Ernst-Seidler, possèdent un talent supérieur; la dernière surtout, dans les rôles de Roméo et de Tancrède, s'est montrée à la fois excellente chanteuse et fort bonne tragédienne. Ces dames ont recueilli des bravos et de bruyantes salves d'applaudissements : de nouvelles représentations ne peuvent que leur valoir de nouveaux triomphes.

» Nous devons aussi de grands éloges à notre orchestre, qui a joué d'une manière remarquable, et pour ainsi dire à la première vue, un répertoire qui lui est étranger. »

Tours, 31 mai 1840.

Monsieur,

J'ai vu dans votre excellent journal, dont je suis un lecteur assidu, une anecdote qui vient avec beaucoup d'art égayer un article sérieux de M. A. Aulagnier sur la musique de Haendel, et si un orchestre tout en masse n'était compromis par le spirituel rédacteur, j'aurais cru inutile ma réclamation. Le mot qu'on me prête pourrait donc prendre rang dans les mots historiques *fameux*. Malheureusement il est de pure invention comme la plupart de ces derniers. Il me restera à savoir si je dois ou non remercier M. Aulagnier de m'en avoir fait le héros. Voici comment cette anecdote est racontée :

« A la répétition générale de la *Forêt de Sénart*, M. Crémont, chef d'orchestre, croyant que l'ouverture était de » M. Castil-Blaze lui dit : Ce n'est pas mal, mais vous avez » fait mieux que ça ; vous devriez nous en faire une autre. » — J'ai mieux fait que cela, lui répondit Castil-Blaze; vous » n'êtes pas digne de la jouer, cette ouverture. — C'était la » symphonie pastorale de Beethoven, alors inconnue à Paris. » — Eh bien ! répondit l'orchestre en masse, si c'est de Beethoven, il n'était pas en train ce jour-là. »

Et puis on ajoute : c'est *textuel* et *authentique*, qui remplace le célèbre *historique* de madame de Genlis.

Et d'abord jamais la symphonie pastorale n'a été proposée pour l'ouverture de la *Forêt de Sénart*; je ne vois même pas trop, quoique tout soit facile à un arrangeur, le fragment de cette symphonie qui pourrait avoir cette destination, car je ne puis supposer qu'on ait voulu y appliquer la symphonie tout entière.— On me fait demander une autre ouverture à M. Castil-Blaze, *qui a mieux fait que ça*. Je ne connais aucune ouverture de cet habile musicien, et je ne sache même pas qu'il en ait jamais composé.

J'ai eu l'honneur de recevoir pendant deux ans des leçons de Beethoven, conjointement avec Ferdinand Ries, son élève favori; identifié depuis long-temps avec le faire de ce grand maître, j'ai dirigé en Russie et en Allemagne, depuis trente-six ans (fort malheureusement pour moi), le plus grand nombre de ses symphonies, et entr'autres *la Pastorale*, que j'entendis à Hambourg pour la première fois. Cette dernière m'était donc connue probablement avant que M. Castil Blaze vînt la présenter *incognito* à notre orchestre de l'Odéon.

Enfin, monsieur le directeur, si mon intelligence musicale a pu me faire défaut à ce point, il serait peu logique de comprendre dans la même catégorie un orchestre en masse que M. Aulagnier suppose lui-même composé alors de l'élite des artistes de Paris.

Si je ne craignais d'envahir les colonnes de la *Gazette musicale*, réservées à des discussions beaucoup plus intéressantes, mes souvenirs me fourniraient aussi un grand nombre d'anecdotes assez curieuses sur la mise en scène des opéras traduits pour le théâtre de l'Odéon ; je pourrais donner connaissance à ses lecteurs de quelques lettres de Charles-Marie de Weber, qui apprendraient bien des choses que le public ignore; mais je ne veux pas être indiscret, et j'ai, du reste, à suivre les répétitions du sixième concert, troisième année, de la Société philharmonique de la ville de Tours, où, après bien des vicissitudes, j'ai reçu l'hospitalité la plus affectueuse, et où j'emploie tous mes efforts à faire comprendre et aimer Beethoven, Mozart et Haydn.

Recevez, monsieur le directeur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

P. CRÉMONT.

Nouvelles.

*** Si l'on en croyait les on-dit, l'Opéra serait richement approvisionné en fait de pièces nouvelles. On en cite deux de M. Meyerbeer, deux de M. Halévy, une de M. Berlioz, une de M. Thomas et une de M. Donizetti.

*** Marié a continué ses débuts à l'Opéra dans *Guillaume Tell*. Sans justifier complétement la prédiction de ses prôneurs qui le proclamaient supérieur dans le rôle d'Arnold, il a obtenu un succès nouveau et bien mérité. Inégal comme on doit s'attendre qu'il sera toujours, il s'est relevé par l'expression et le sentiment.

*** Il est question, à l'Opéra, de l'engagement du ténor Laborde, qui a débuté avec succès au théâtre de la Renaissance. — Un ténor que l'Opéra a engagé sur sa réputation, M. Altairac, est arrivé à Paris. Il va se livrer aux études qu'il juge indispensables pour paraître vers le mois de septembre, et plus tôt s'il est besoin. — Outre tous ces ténors que nous venons de citer, on parle encore d'un autre ténor découvert par notre collaborateur Auguste Morel, qui s'est chargé de son éducation musicale.

*** Dans quelques jours, mademoiselle Lucile Grahn, que l'on applaudissait dernièrement à l'Académie royale de musique, quittera Paris pour Copenhague. Le Danemarck qui nous l'avait prêtée, nous la reprend; ou, pour mieux dire, son père vient de signifier à l'administration de l'Opéra l'extrait de naissance de sa fille, et comme il en résulte une minorité notoire, il a demandé la résiliation de l'engagement, qu'on n'a pu lui refuser.

*** La santé de madame Garcia est aujourd'hui complétement rétablie. Cette cantatrice reparaîtra dans peu de jours. On donnera pour cette solennité un ouvrage nouveau en 3 actes, qui est intitulé : *l'Opéra à la cour*. C'est dans cette pièce que Musset et Botelly feront, l'un sa rentrée, et l'autre son début.

*** Les débuts de madame Anna Thillon auront lieu à l'Opéra-Comique dans *la Neige*. — Daudé, autre chanteur de la Renaissance, a débuté heureusement dans le rôle de Cantarelli, du *Préaux-Clercs*.

*** Les directeurs du Théâtre-Italien sont de retour de Londres. On annonce que Rubini est définitivement engagé.

*** M. Marco Bordogni vient d'être nommé professeur du chant de S. A. R. madame la duchesse de Nemours. Il va, trois fois la semaine, donner à Neuilly des leçons à la jeune princesse qui possède déjà un talent remarquable et travaille avec une grande ardeur.

*** Inchindi a été engagé par les commissaires de la grande fête musicale de Poitiers qui aura lieu très prochainement. Le même artiste a déjà reçu aussi des propositions des commissaires des festivals de Lille et de Cambrai.

*** Dimanche dernier, jour de la Pentecôte, on a chanté à St.-Roch, la messe de Lesueur, dite messe du grand *Credo*, excepté l'offertoire et le *Domine salvum* qui ne sont point de lui. L'exécution a été très satisfaisante. Nous félicitons sincèrement M. Masson du zèle qu'il ne cesse de déployer pour bien rendre les belles et grandes compositions qu'il fait entendre. — Nous avons appris avec plaisir que le même jour les chants sacrés de Lesueur avaient retenti dans les cœurs des fidèles de plusieurs villes et villages de France.

*** On signale l'état de malpropreté et de délabrement des vieux bâtiments du Conservatoire qui appellent toute la sollicitude de M. Vatout. Les fonds sont votés depuis long-temps, comment se fait-il qu'on n'ait point commencé les réparations d'urgence?

*** On annonce un fait qui intéresse à un assez haut degré les amis de la bonne musique. M. Boely, auteur d'études excellentes pour le piano, et qui s'est fait une réputation très élevée par la manière savante et pure avec laquelle il exécute les grandes compositions classiques, vient d'accepter la place d'organiste à Saint-Germain-l'Auxerrois. M. Boely est à peu près le seul pianiste français qui se soit particulièrement appliqué avec succès à l'étude de la musique de Bach, Haendel et des maîtres célèbres de l'ancienne école allemande et française.

*** L'Opéra est livré en ce moment à de grands émois. Depuis quelque temps les ingénues, à la ville aussi bien qu'au théâtre, avaient trouvé des secrétaires discrets; des femmes, écrivains publics, parcouraient les loges, écrivant, échangeant et remettant des billets galants. Tout le corps du ballet avait, sur le papier, l'esprit de madame de Sévigné; dans la conversation il n'en restait rien. Une duègne émérite faisait tout ce travail. Dernièrement, mécontente de ses profits, elle vient de déclarer qu'elle allait publier ses mémoires. Cette menace a soulevé une clameur d'effroi; le chant et la danse parlent d'ouvrir une souscription pour acheter le silence de leur secrétaire intime. Une coryphée pour laquelle elle a épuisé les trésors de son orthographe et de son style, lui a écrit hier : *Mah chair V... voasi trente fran té-toi.*

*** Le violoniste voyageur M. Ghys arrive en ce moment d'Espagne. Jamais, dans le cours de son pèlerinage artistique, M. Ghys n'avait eu de plus brillants succès qu'à Madrid. L'enthousiasme allait jusqu'à la fureur. Dans les quatre soirées, avec abonnement suspendu, que le célèbre violoniste a données au théâtre de la Cruz, la salle était comble, et, chose presque inouie dans cette capitale, il a eu les honneurs d'une augmentation de prix des places. Cet artiste doit repartir, dit-on, pour la Russie.

*** Dantan jeune vient de terminer une charmante statuette de Liszt. Il est impossible de réunir plus de finesse d'exécution et plus de ressemblance. Cette statuette est un des chefs d'œuvre de l'artiste.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Meaux.* — On nous signale un acte d'incurie et d'insouciance sur lequel nous voulons appeler l'attention des amis de la musique à Meaux. On a fait construire à la cathédrale un orgue de chœur qu'on a abandonné pour réadopter l'usage du serpent. — Deux ou trois serpents fort maintenant retentir les voûtes de notre cathédrale de leurs sons inégaux et rauques, tandis qu'on pourrait entourer les voix de l'harmonie suave et religieuse de l'orgue. Voilà un fait qui se passe aux portes de Paris, et qui fait peu d'honneur au goût musical du clergé de Meaux.

*** *Bordeaux*, le 10 *juin* 1840. — Duprez a chanté hier au soir pour sa troisième représentation le rôle d'Éléazar de *la Juive*; il a obtenu un succès d'enthousiasme, et a été redemandé après les quatrième et cinquième actes; la salle était comble malgré le prix exorbitant des places. A demain *Guido et Genevra*.

*** Le succès de MM. Renault et Albert Dommange à Toulouse a été pyramidal. Tous deux ont été rappelés à grands cris après le spectacle (ce qui ne s'est jamais vu à Toulouse pour les débuts), et les applaudissements frénétiques dont ils avaient été salués à chaque perfection révélée pendant la représentation, se sont concentrés alors en un tonnerre qui ébranlait la salle. Albert avait choisi pour son premier début le rôle d'Arnold de *Guillaume Tell*, et Renault celui de Bertram de *Robert-le-Diable*.

*** *Rouen.* — Une pieuse cérémonie a eu lieu, mardi, au Cimetière-Monumental. On sait que le cœur de Boïeldieu, donné par la veuve de l'illustre compositeur de la ville de Rouen, avait été déposé dans la chapelle du cimetière lors de la solennité funèbre de novembre 1834. Ce cœur a été placé dans le monument que le conseil municipal a voté en l'honneur de son compatriote, et qu'on élève enfin maintenant. M. Adrien Boïeldieu s'est lui-même chargé de ce soin : il était accompagné de madame Boïeldieu et de quelques amis intimes de sa famille. MM. Henry Barbet, maire, et Lelong, l'un de ses adjoints, présidaient à cette cérémonie, et un procès-verbal a été rédigé à ce sujet.

*** *Lyon.* — La troupe italienne vient d'arriver et commencera ses représentations aussitôt que les débuts seront terminés — Une scène bien singulière vient de se passer à notre Grand-Théâtre; une première chanteuse, pleine d'avenir et de talent, mademoiselle Renouf, après deux débuts brillants dans les *Huguenots* et la *Juive* semblait ne plus remplir qu'une formalité en faisant sa troisième épreuve dans *Robert*, lorsque des hostilités tout-à-fait imprévues se déclarèrent et excitèrent un tel soulèvement parmi les spectateurs, dont l'immense majorité appuyait la débutante, qu'il fallut remettre à une autre représentation son admission définitive. On choisit la *Juive*, qui avait procuré à mademoiselle Renouf son plus beau triomphe; le public, composé des meilleurs connaisseurs de la ville, persiste dans son premier jugement et se félicite déjà de l'excellente acquisition que va faire le théâtre; l'actrice excite de toutes parts les applaudissements. Une légère opposition se manifeste; l'autorité, irritée de quelques luttes précédentes, prend la parole et déclare que la débutante est admise; un instant après, la même scène recommence, les bravos redoublent, le commissaire de police prend de nouveau la parole, et par une funeste erreur de langue, il prononce que l'actrice *n'est point admise*; mademoiselle Renouf entend ce singulier arrêt, et malgré le public qui se déclare encore pour elle, se retire au moment de la victoire, bien résolue à ne point achever la pièce. En effet, la sentence rendue, contrairement à l'intention du juge, pouvait ranimer la malveillance, les explications sont difficiles à donner en pareil cas; l'artiste qui se sent un véritable talent comme mademoiselle Renouf, aime mieux être victime d'une méprise que d'une irritation qu'elle n'a point provoquée; une autre ville va s'enrichir de notre perte, et mademoiselle Renouf, dont nous approuvons la fierté, retrouvera partout le même succès qu'elle eut jadis à Bordeaux.

*** *Nantes.* — Les débuts de la nouvelle troupe rencontrent beaucoup d'opposition motivée par les actes administratifs du directeur Lafeuillade. La cantatrice mademoiselle Saint-Charles a été

admise, mais l'autre prima donna, mademoiselle Élisa Cundell, a été forcée de résilier son engagement.

*** *Marseille.* — En annonçant dans notre précédent numéro que M. Bazin, de Marseille, venait de remporter le premier prix de musique, nous avons omis de dire que ce jeune lauréat avait fait ses premières études dans l'école de musique de notre ville, dirigée par M. Barsotti, et que c'est sur cette école, d'où sont déjà sortis des jeunes gens distingués et sur le professeur qui lui consacre ses soins, que l'éclat de ce nouveau triomphe obtenu par un de nos compatriotes doit en partie rejaillir.

*** *Lille.* — Madame Anna Thillon a donné à notre grand théâtre plusieurs représentations où elle a obtenu un succès éclatant.

*** M. Lobstein, avocat à Strasbourg, va publier dans cette ville un ouvrage sur l'histoire de la musique en Alsace, et dont voici le titre : *Beytrage zur Geschichte der musik in Elsass und besonders in Strassburg, von den œltesten bis auf die neueste zeit.* Ce livre se divise ainsi qu'il suit : « Des maîtres chanteurs. De la corporation des flûtistes. Institutions de musique religieuse (orgue et chant). La famille Silbermann. Concerts. Théâtre. Anciens instruments conservés à la bibliothèque de la ville, avec dessins. Nous en rendrons compte.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** Trois Français font les délices de Rome : mesdames Marey et Méquillet, et M. Baroilhet, excitent tous les soirs un véritable enthousiasme dans *Gemma di Vergi* et *Roberto Devereux*, de Donizetti.

*** Mademoiselle Judith Grisi, sœur de mademoiselle Julie Grisi, que nous avons applaudie pendant long-temps à l'Opéra-Italien, vient de mourir. Elle s'était retirée du théâtre et avait épousé un gentilhomme italien d'une grande famille, lorsque la mort est venue l'atteindre.

*** On écrit de Lucques qu'on y a exécuté le jour de Pâques une messe composée par G. Pacini, messe qui a été dite le 26 avril à la solennité de Santa Maria dei Miracoli. On vante beaucoup cet ouvrage, écrit, dit-on, dans le style allemand. L'éloge est nouveau en Italie. Il est vrai qu'on a le soin d'ajouter que les mélodies sont italiennes.

*** Madame Pauline Garcia-Viardot est à Milan. On dit qu'elle est engagée dans un des principaux théâtres d'Italie, pour l'automne et le carnaval prochains.

*** Un ténor allemand dont nous avions peu entendu parler jusqu'à ce jour, M. Tichatschek, a fait grande sensation dans quelques représentations qu'il vient de donner à Hambourg. Les critiques de cette ville le placent pour le talent, et surtout pour les moyens naturels, au-dessus des autres ténors de l'Allemagne.

*** *Vienne.* — Proch vient d'être nommé deuxième maître de chapelle au théâtre de la cour.

*** Une fête musicale à laquelle sont invitées toutes les sociétés de musique du voisinage, a lieu à Menin aujourd'hui dimanche 14 juin.

*** La *Gazette d'Augsbourg* signale un fait assez curieux. La *Muette de Portici*, défendue très probablement dans le Hanovre, se joue librement à Hambourg. Aussi le théâtre de cette ville voit affluer à ses représentations les Hanoviens empressés d'applaudir aux inspirations de ce bel opéra. Le 21 mai, on en comptait plus de cent cinquante venus tout exprès pour l'entendre.

*** *New-York.* — Jamais événement dramatique n'a produit plus de sensation à New-York que l'arrivée de mademoiselle Essler. Elle est arrivée dimanche, et lundi à midi il n'y avait plus de loges disponibles au théâtre du Park. La première représentation n'a dû avoir lieu que le lundi 18 mai; ce retard était inévitable. En arrivant ici, mademoiselle Essler croyait trouver un corps de ballet, quelque chose enfin qui pût lui servir de cadre. Au lieu de cela, rien que de mauvaises figurantes ramassées au coin des rues et qui seront, à coup sûr, plus difficiles à discipliner à la stratégie scénique que le plus encroûté conscrit à la stratégie militaire. Quelqu'effrayante que soit cette tâche, mademoiselle Essler l'a entreprise, et son premier début aura lieu dans *la Tarentule*. Si nous sommes bien informés, elle ne doit donner que dix représentations.

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER, BOULEVARD POISSONNIÈRE, 10.

LES MARTYRS. Opéra en 4 actes, de Scribe; musique de DONIZETTI.

Ouverture.	5	»
N° 1. Duo. (2 ténors.)	5	»
1 *bis*. Prière.	2	»
1 *ter*. La même transposée pour contralto.	2	»
2. Duetto.	5	»
3. Air.	3	»
3 *bis*. Le même pour contralto.	3	»
4. Duo.	3	»
5. Air de basse.	4	50
5 *bis*. Le même pour ténor.	4	50
6. Cavatine.	4	50
6 *bis*. La même pour contralto.	4	50
7. Romance. (Bas-e-taille.)	3	»
7 *bis*. La même pour ténor.	3	»
8. Cavatine. (Basse-taille.)	3	»
8 *bis*. La même pour ténor.	3	»
9. Duo.	5	»
10. Duo. (Soprano et basse.)	3	75
11. Air.	3	75
11 *bis*. Le même transposé.	3	75
12. Romance.	3	75
12 *bis*. La même transposée.	3	75
13. Trio.	7	50
14. Duo.	7	50
14 *bis*. Cavatine chantée par Duprez.	4	50
15. Credo chanté par Duprez.	4	50
15 *bis* Le même transposé.	4	50

MINÉ. 10 Petits duos, 2 violoncelles, 2 suites. Chaque.	7	50
MUSARD. Quad. sur *la Fille du régiment*, piano, 2 recueils. Chaque.	4	50
— Valse sur *la Fille du régiment*, piano.	4	50
— Les mêmes à 4 mains. Chaque.	4	50
— — orchestre. —	9	»
— — quintetti. —	4	50
— 2 Quad. sur *les Martyrs*, piano. Chaque.	4	50
— Les mêmes à 4 mains.	4	50
RUMMEL. Galop brillant sur *la Fille du régiment*.	4	50
TULOU ET OSBORNE. 3 Duos de salons, flûte et piano.		
N° 1. sur *Torquato Tasso*.	7	50
2. sur *l'Elissir d'Amore*.	7	50
8. sur *Roberto Devereux*.	7	50
F. HUNTEN. Air russe varié, piano seul.	6	»
GRÉGOIRE. Ricordanza, morceau brillant sur *la Fille du régiment*.	6	»
DONIZETTI. *Les Martyrs*, partition piano et chant. Net.	40	»
RUMMEL. Enfantillage sur *la Fille du régiment*, 2 suites. Ch.	5	»
DONIZETTI. Ouverture — — Orch.	15	»
— Grande partition. — —	150	»
— Parties d'orchestre. — —	200	»
DUVERNOY. Mosaïque sur *les Martyrs*, 3 suites de mélanges. Chaque.	7	50
H. LEMOINE. Bagatelle facile sur *la Fille du régiment*.	5	»
DONIZETTI. Air de chant — — avec accompagnement de guitare.		
MEENIER. 14 Duos, 2 cornets 2 flûtes à	5	»
— Divertissement à 25 airs romances, etc., cornet seul.	5	»
HUMMEL. Op. N° 1. Concerto.	12	»
— — L'orchestre.	15	»
— — 2. Int. et variat., piano et violon.	7	50
— — 3. Air de danse en rondo.	5	»
— — 4. Quat., piano, violon, alto et basse.	10	»
— — 5. Int. et rondo 2 pianos.	7	50
— — 6 et 8. Deux caprices.	5	»
— — 9. Rondo, caprice et impromptu.	6	»

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 41.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 21 juin 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant le mois de juillet:
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, VOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Du progrès de l'enseignement musical en France; par F. DANJOU. — Théâtre royal de l'Opéra-Comique. Première représentation du *Cent-Suisse*, opéra-comique en 1 acte; par M. *** — Biographie : Robert Schumann; par KASTNER. — Chronique dramatique; par CH. M. — Correspondance : Beauvais. — Nouvelles.

DU PROGRÈS DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL

EN FRANCE.

Je n'ai pas l'intention, à propos du progrès musical, de parler du Conservatoire ni des artistes célèbres qui règnent actuellement dans le domaine de l'art.

Le Conservatoire accomplit la mission que son titre lui impose; il conserve les saines doctrines, les règles, les préceptes des maîtres; il explique et commente leurs chefs-d'œuvre, mais il ne produit et ne crée rien, et par conséquent est sans influence directe pour le progrès.

Quant aux grands artistes de notre temps, si l'on en excepte Rossini dont la léthargie paraît mortelle, Meyerbeer, Berlioz et l'auteur de *la Juive*, il faut convenir qu'il y a peu de progrès à constater. Ces astres du monde musical sont à peu près les seuls en France dont les ouvrages exercent une influence pour l'avenir, et encore leur action est-elle restreinte dans une sphère élevée où le commun des hommes ne saurait atteindre.

Pour les diverses branches de la musique instrumentale, il y a lieu de faire les mêmes réflexions, de prononcer le même jugement.

L'histoire du violon s'arrête à Paganini, et encore cet artiste extraordinaire ne saurait-il être cité comme chef d'une école et comme source d'aucun progrès; tout est mort avec lui.

Le piano a successivement été exploité par une série brillante de prestidigitateurs d'une habileté prodigieuse; mais la postérité impitoyable ne tiendra pas compte de ces succès de notre temps, et elle dira que pour l'art, pour la musique, le piano s'arrête à Beethoven, à Hummel, et même au vieux Clementi.

Je viens cependant parler du progrès. Je crois que ce progrès existe; qu'en dehors et à l'insu même des artistes, il s'élève une génération qui sera féconde pour l'art, et qui donnera à notre France le seul fleuron qui manque à sa couronne, le génie de l'harmonie et de la musique.

Après ce préambule, plus d'un lecteur me soupçonnera de nourrir d'injustes et gothiques préventions contre la musique de mon temps, on prendra mes paroles pour une protestation stérile contre l'état actuel de l'art, contre le genre et l'allure de la musique moderne, et on m'accusera de vouloir exclure et flétrir le présent au profit du passé et d'un avenir imaginaire. Je ne chercherai pas à me disculper par avance de ces divers reproches, mais je dois expliquer à ceux qui ont la bienveillance de lire ces considérations, ce que j'entends par le progrès, et de quel point de vue je me place pour le juger.

J'ai la conviction profonde que, de tous les arts, la musique est le plus utile au bonheur des hommes, celui qui

peut jouer le rôle le plus important dans l'histoire de l'esprit humain. Je prends à la lettre ce que les anciens, ce que les historiens des vieux âges racontent des merveilles opérées par la musique; et je crois fermement que si cet art ne produit plus aujourd'hui des effets aussi extraordinaires, c'est parce que nous ne savons pas en faire la même application. En effet, la France, l'Angleterre, l'Italie même n'ont pris de la musique que le *virtuosisme*, si je puis ainsi dire. — Voici un chanteur qui fait avec une dextérité prodigieuse des traits, des roulades, des difficultés innombrables; il a une belle voix, une grande expression, tous les dons qui constituent un talent hors ligne: cet homme devient non seulement l'objet de l'admiration universelle, ce qui est juste; mais il absorbe à lui seul l'intérêt et le goût pour la musique, ce qui est déplorable. Pour peu qu'il ait l'*ut* de poitrine, on en fait une sorte de demi-dieu qui tient lieu de la musique, du génie, de l'art tout entier. Le *Suivez-moi* de *Guillaume Tell*, excite des transports d'enthousiasme, tandis que les beautés réelles de l'ouvrage laissent le public froid et impassible Cet exemple choisi entre mille, caractérise parfaitement le goût musical en France. Depuis trois siècles l'art est dans cette voie, les artistes y demeurent; la musique est devenue le partage des habitués de l'Opéra et des fashionables de nos salons; et les pianos que l'on a hissés jusque dans des mansardes ne servent là que d'échos imparfaits aux accents passionnés de la musique dramatique qui a assurément une autre destination

Je sais bien que les ministres et leurs commensaux MM. les députés se rengorgent chaque année, et s'enorgueillissent de leur goût éclairé pour les arts, de la protection qu'ils accordent à la musique en particulier; mais un jour quelque homme de sens montera à la tribune pour faire justice, en peu de paroles, de ces prétentions mal fondées. — Quoi! vous engloutissez quelques centaines de mille francs dans les gouffres de l'Opéra; vous encouragez et vous payez au Conservatoire une trentaine de professeurs qui enseignent à 200 élèves environ, et vous croyez avoir fait quelque chose pour la propagation de la musique! Non, messieurs, vous n'avez rien fait; et le seul résultat utile de votre vote, c'est de vous procurer à vous-même des soirées agréables à l'Opéra. Vous y trouvez votre agrément particulier, et certes l'art n'a rien de commun avec vos goûts et vos jouissances. — Qui croirait cependant que dans les époques de barbarie, aux XIIe et XIIIe siècles, dans ces temps que les historiens modernes se sont plu à dépeindre comme le siècle de fer de l'humanité, qui croirait, dis-je, que la musique était incomparablement plus répandue, plus populaire que de nos jours? C'est cependant un fait incontestable. Car, sans parler du plain-chant qui était su et chanté partout et par tous; on trouve encore dans les vieux manuscrits une multitude de lais, de chansons, de sortes de cantiques, mystères, complaintes, que le peuple savait, qu'il répétait en chœur, apparemment pour faire diversion à ses douleurs.

La civilisation a détruit cela; sur les ruines de la vieille musique française, à la place de nos vieux noëls, de nos refrains populaires, des chansons bachiques du caveau, de notre goût inné pour de joyeux couplets, il n'est resté que l'Opéra. C'est là le pivot sur lequel roule toute la musique moderne. Et cela est si vrai, qu'à l'heure qu'il est, tous les morceaux, toutes les compositions instrumentales des auteurs en vogue sont extraits des opéras en vogue. Hummel, Clementi ou Emmanuel Bach reviendraient au monde, que toute leur vie serait employée à accommoder pour le piano, en les défigurant, des thèmes de *la Norma*, des *Puritains* ou de *Robert-le-Diable*. Il n'est pas jusqu'à la musique sacrée qui n'ait été s'inspirer aux sources profanes de la musique dramatique, et cela, en quelques lieux, s'accomplit aux applaudissements du clergé et des fidèles.

Il n'y a donc plus en France de musique originale, si ce n'est au théâtre. Et comme le théâtre est à peine pratiqué et suivi par quatre millions d'individus sur la population de la France, il en résulte que plus de vingt millions de Français sont privés du bienfait de la musique. Or, la grande et noble mission que peut remplir la musique dans l'éducation des hommes, la place que cet art doit tenir dans la civilisation en se mêlant à nos mœurs, à nos usages, à notre culte, à la vie de famille, tout cela est inconnu de la plupart des artistes, et surtout des membres du corps enseignant. Si, dans un collége, on fait apprendre la musique aux élèves, on a soin de cultiver de préférence le cornet à piston ou la flûte, on fait étudier et jouer quelques fragments des opéras nouveaux grotesquement réduits aux mesquines proportions d'un duo de flûte ou de violon. Que reste-t-il de ce temps perdu dans les colléges à l'étude si mal entendue de la musique, si ce n'est le plus souvent un dégoût complet pour cet art, et, dans tous les cas, une inintelligence absolue de sa puissance, de ses effets, une absence totale du goût et du sentiment musical.

Récemment, un ministre doué des meilleures intentions, et pour cela sans doute en butte aux plus violentes et injustes attaques, M. de Salvandy a prescrit l'enseignement du chant dans les colléges. C'était là une belle et sage mesure; mais Dieu sait avec quelle incurie, quelle ignorance elle est appliquée partout. D'abord le choix et l'emploi des méthodes était un point important qu'il fallait régler avec soin; c'est ce qu'on n'a pas fait. Chacun suit à sa guise la méthode qui lui convient. Ensuite il fallait songer à la pratique de ce qu'on enseignait; réduire l'étude de la musique à la sèche et ennuyeuse démonstration des principes, c'est vouloir rendre stériles toutes les leçons; il fallait prescrire l'application du chant dans les colléges aux offices divins, faire exécuter tous les dimanches des messes, des motets à plusieurs parties. Alors, l'amour de la musique aurait pris racine dans le cœur des jeunes élèves, et au sortir des bancs du collége on emporterait dans le monde, dans la vie de famille, un goût pur et un sentiment profond de la bonne musique.

La conséquence à tirer de cet exposé de la situation de l'art en France, c'est qu'il n'est en voie de progrès ni chez les artistes, ni dans le monde musical, ni dans le corps enseignant. Où donc est ce progrès que j'ai promis de signaler? Eh, mon Dieu! il est dans le bon sens public, dans les idées sages et généreuses qui se font jour au milieu du brouillard qui nous enveloppe; il est dans le cœur de quelques artistes rares; il est dans le rôle de quelques pauvres maîtres d'école ou curés de village, qui cherchent à leur manière les moyens de répandre autour d'eux le bienfait de la musique. Il y a en France des exemples intéressants de ce genre de mérite; et je raconterai ceux que je connais, parce que ces tentatives obscures ont besoin d'être encouragées. A mes yeux, un pauvre frère ignorantin qui, au fond d'une province, dans quelque chétive masure servant d'école, enseigne les éléments de la musique à de petits enfants, est un homme plus utile au progrès musical que les virtuoses fameux qui remplissent l'Europe du bruit de leurs succès.

J'ai dit en commençant cet article que le *virtuosisme* régnait dans le monde musical depuis trois siècles, je dois ajouter que le mal est singulièrement empiré depuis vingt ans, que le talent et le mérite en tous genres consistent à présent exclusivement dans la gloire de vaincre des difficultés qu'on croyait insurmontables. Avez-vous passé votre jeunesse à étudier, par exemple, l'art de déplacer habilement vos mains sur le clavier? êtes-vous parvenu à enchevêtrer facilement vos doigts les uns dans les autres? faites-

vous mieux qu'un autre les *glissades* (1) surtout? oh! alors, venez vite dans la grande capitale; affichez-vous; faites retentir, ce qui est très facile, les mille voix de la presse pour vanter d'avance votre prodigieuse exécution; venez vite, vous êtes certain du succès. Mais vous n'avez ni goût, ni style, ni sentiment musical; vous ne pourriez pas, dites-vous, exécuter convenablement la moindre composition facile de quelque vieil auteur; c'est égal, venez vite, la dextérité des doigts dispense de tout le reste, vous êtes sûr du succès. — Voilà ce qui a lieu; et il y aurait de quoi désespérer de l'avenir de la musique, si l'histoire de l'esprit humain ne nous montrait qu'on n'est jamais si près du bien, que quand on est au dernier degré du mal. — La réaction va venir, et sans avoir le don de prophétie, on peut la prédire. la réaction va venir terrible et furieuse; comme un ouragan dévastateur, elle balaiera de la scène du monde les hommes et les choses qui y brillent actuellement. MM les artistes à la mode peuvent suivre gaiement le grand chemin des succès et des triomphes; mais au bout de ce chemin est un gouffre où ils vont successivement s'engloutir pour toujours.

Déjà cette réaction dont je parle, et qui doit activer leur chûte, a commencé à s'accomplir pour les autres arts. Depuis trois siècles on couvrait d'un ignoble badigeon nos antiques cathédrales, on élevait des temples payens au Dieu des chrétiens, on revêtait les piliers élancés de nos basiliques de placages en marbre du style grec; et tout d'un coup le bon sens public a fait entendre sa voix puissante et railleuse. Il a montré au doigt les architectes modernes et leurs œuvres, et alors il s'est élevé une génération nouvelle d'artistes qui se sont livrés avec ardeur à la restauration intelligente des vieux monuments, à la construction bien entendue des nouveaux.

La révolution qui s'accomplit pour les arts du dessin va commencer sans doute pour la musique; et aussi, comme je le disais d'abord, il naîtra de nouveaux ouvriers pour cette œuvre de progrès. Déjà les premiers symptômes de cette réaction s'annoncent, et ce sont ces symptômes que je signalerai dans un second article.

F. Danjou.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE CENT-SUISSE.

OPÉRA-COMIQUE EN 4 ACTE.

Paroles de MM. Paul Duport et ***; musique de ***.

(*Première représentation.*)

Le *Cent-Suisse* s'appelle Rockly; c'est un fort gros garçon qui partage son amour entre le vin de Madère et la sœur de lait de la duchesse de Châteauroux. Pour satisfaire ces deux passions, il s'introduit dans un bal à la faveur d'un certain domino vert qui était destiné à son capitaine, et il court alternativement du buffet à sa maîtresse, et de sa maîtresse au buffet. Mais le malheureux, quand il s'est revêtu du fatal domino vert qui servait si bien sa double convoitise, ne savait pas qu'il endossait la robe de Nessus. Pourquoi Rockly est-il traité en grand seigneur, pourquoi la duchesse de Châteauroux lui accorde-t-elle la faveur d'un entretien particulier dans lequel elle l'accable de reproches, pourquoi la maîtresse de Rockly pleure-t-elle et vent-elle à toute force épouser son tuteur, ce vilain pâtissier qu'on nomme Riolet, pourquoi enfin Rockly manque-t-il d'être emmené en prison, et pourquoi lui donne-t-on un superbe bijou qui doit servir à corrompre ses gardiens et lui frayer un chemin jusqu'à la frontière? C'est que Rockly est pris pour son propre capitaine, grâce à ce malencontreux domino vert qu'il s'est si imprudemment approprié: c'est que le galant capitaine voulait enlever la duchesse de Châteauroux, c'est que la duchesse de Châteauroux, qui est fort bien avec le roi, a néanmoins pitié du capitaine, et ne trouve pas que ce soit un crime irrésistible de l'avoir trouvée belle, et d'avoir prétendu à son amour. Ce pauvre Rockly, avec son riche bijou, avec son superbe domino, est fort embarrassé, il ne craint guère la Bastille, mais il a grand'peur de la schlague; comment échappera-t-il aux réprimandes de son chef, le major, qui est présent au bal, et à la correction qui suivra la réprimande? Rockly se débarrasse d'abord de son domino, et met le bijou dans sa poche. La salle des gardes est tout près du salon; il prend un fusil et le voilà faisant faction au milieu même de la salle où l'on danse.

La duchesse l'aperçoit, et se réjouit de voir que de si grandes précautions n'ont pas empêché l'amoureux capitaine d'échapper aux sbires que l'intendant de la police avait lancés contre lui de la part du roi. Mais cette évasion coûtera cher à la duchesse: un de ses ennemis, un certain marquis qui écoute aux portes, a vu donner à Rockly déguisé le bijou qui devait favoriser sa fuite; ce bijou est un présent du roi à la duchesse. Le marquis satisfera donc sa haine En effet, la marquise est condamnée à l'exil, si elle ne représente le bijou; mais déjà elle l'a retrouvé, Rockly a tout entendu, et le bijou est rentré dans les mains de son propriétaire.

Telle est l'analyse de ce petit acte où abondent les traits d'esprit, et où l'on reconnaît la plume élégante et facile des auteurs dont l'un a gardé l'anonyme. De musique, il n'y en a guère; nous avons entendu quelques valses, quelques airs gracieux; malheureusement aucun des acteurs auxquels était confiée cette pièce n'a de voix et ne sait chanter. C'est, dit-on, le passe-temps d'un grand seigneur, et il faut traiter ce passe-temps comme il l'a fait sans doute, sans conséquence.

(1) Un professeur célèbre que je ne veux pas nommer par respect pour son mérite, n'a pas craint de consacrer, dans une Méthode de piano récemment publiée, un paragraphe sur l'*art de faire les glissades sur le piano*. Prob pudor!

Biographie.

ROBERT SCHUMANN.

Il en est de la critique comme de l'art lui-même, l'une suit les phases de l'autre, et quand celle-ci se transforme, celle-là doit se transformer aussi, sous peine de rester en arrière ou de formuler des jugements défectueux, faute d'être placée au point de vue véritable. Lors donc qu'il y eut en Allemagne une sorte de commotion révolutionnaire dans la musique, le même mouvement s'opéra dans la presse, et presque en même temps que l'école moderne musicale surgit une nouvelle école critique.

Schumann, que nous nous honorons de compter parmi nos collaborateurs, a été sans contredit un des membres les plus actifs, les plus spirituels et les plus éminents de cette jeune littérature qui venait de s'élever pleine de force, de vigueur et d'avenir à côté de l'ancien journalisme. On verra qu'il sait se distinguer non-seulement par ses saines et judicieuses appréciations, mais qu'il joint encore bien d'autres talents à cette faculté si rare. Nous pensons donc plaire au lecteur en relevant ici quelques particularités in-

téressantes sur la carrière et la vie de cet homme distingué.

Robert Schumann naquit à Zwickau, en Saxe, le 8 juin 1810. Son père exerçait avec distinction dans cette ville la profession de libraire ; on lui doit une bonne traduction des poésies de Byron. Dès sa plus tendre jeunesse Schumann montra une passion prononcée pour la musique ; malheureusement, le maître de piano qui était alors chargé de cultiver ses heureuses dispositions, et qui du reste affectionnait beaucoup son élève, n'était pas de force à remplir dignement la tâche qui lui était imposée; et cependant, quoique Schumann n'eût jamais suivi un cours régulier de composition avant sa vingtième année, il mettait déjà en musique à l'âge de douze ans le 150e psaume avec accompagnement d'orchestre, et en outre composait plusieurs fragments d'un opéra, des mélodies et des morceaux de piano. Les maîtres que Schumann affectionnait le plus dans sa jeunesse étaient, après Mozart et Haydn, le prince Louis, Moschelès et Ries ; il ne connaissait de Beethoven que des morceaux de piano et des quatuors. Désirant faire un artiste de son fils, M. Schumann père s'adressa à C. M. de Weber, qui aurait dirigé les études du jeune homme si des circonstances n'y avaient mis empêchement. Réunissant le génie poétique au génie musical, le jeune Schumann fit à cette époque (toujours avant sa vingtième année) ses premiers essais dans cette carrière nouvelle. Les plus grands poëtes de tous les pays lui étaient familiers. Le principal événement de sa dix-septième année fut la lecture de Jean Paul et de F. Schubert, dont il fit ses délices, et qui lui inspirèrent le plus vif enthousiasme; il ne connaissait encore ni Gœthe ni Sébastien Bach. S'adonnant ainsi tour à tour tantôt à la poésie ou à la science, tantôt à la musique, Schumann atteignit sa dix-huitième année. Il partit alors pour l'université de Leipzig afin d'y étudier le droit suivant le vœu de sa mère, mais bien décidé pour sa part à cultiver la musique sans partage. A Leipzig il eut occasion d'entendre de bonne musique et de bons artistes, et bientôt une vie nouvelle se déroule devant lui. Beethoven et Schubert révélèrent leurs trésors à son admiration, et Sébastien Bach se laissait pénétrer par cet esprit ardent et investigateur. Il composa alors un quatuor pour piano et instruments à cordes, huit Polonaises à quatre mains et un grand nombre de mélodies de Byron.

A Heidelberg, où il se rendit en 1829, il continua avec ardeur l'étude du piano, et se confirma dans le dessein de devenir artiste. De retour à Leipzig d'un voyage en Suisse et en Italie, qu'il avait entrepris sans but artistique, mais dans lequel il avait entendu Paganini, il travailla le piano six à sept heures par jour, tant l'avait stimulé l'exécution merveilleuse du grand virtuose. Ces travaux auxquels il se livrait avec tant d'ardeur furent tout-à-coup interrompus par une faiblesse dans la main droite dont il souffrait depuis long-temps, et qui s'empirait de jour en jour. Obligé de renoncer à devenir exécutant, Schumann se réfugia tout entier dans l'étude des grands maîtres allemands et dans la composition. A cette époque Chopin débutait dans le monde musical comme compositeur; Schumann fut profondément captivé par le faire de cet artiste, et si nous ne nous trompons, ce fut lui qui le premier en Allemagne appela l'attention sur ce talent fin, délicat et hardi dans son genre d'originalité, par un long article inséré dans l'ancienne *Gazette musicale* de Leipsig, alors le seul organe de la critique musicale. En 1834, Schumann commença enfin un cours suivi de composition sous Henry Dorn, homme aussi distingué que spirituel, et aujourd'hui directeur de musique à Riga. Ce fut à peu près dans le même temps que furent publiées ses premières œuvres; mais elles étaient trop peu importantes pour prétendre à un grand retentissement. Cependant *la Toccata*, op. 7, et *les Intermezzi*, op. 4, révélaient déjà aux yeux des connaisseurs un talent original, une conception rapide et beaucoup d'imagination. L'étude de Séb. Bach, que Schumann poursuivait sans relâche, donna naissance à ses *Impromptus*, op. 5, qui peuvent être considérés comme une nouvelle manière de varier un thème; la même année il composa aussi une symphonie; en 1832 et 33 il esquissa plusieurs compositions qu'il termina plus tard, entre autres une sonate en *fa* dièze mineur dédiée à mademoiselle Clara Wieck. A propos de cette sonate parut un article écrit de main de maître, et généralement attribué à M. Moschelès; ce fut aussi à la même occasion qu'on entendit pour la première fois prononcer à Leipzig le mot de MUSICIEN ROMANTIQUE, ce grand argument des pédants.

Encore tout enfant, Schumann montrait une prodigieuse facilité à peindre par les sons les sentiments ou les faits caractéristiques. Ainsi, il désignait par certains traits ou dessins de piano tel ou tel de ses camarades groupés autour de lui, avec une précision si comique, que chacun éclatait de rire à la réalité du portrait. Cette faculté explique dans sa musique une certaine physionomie parfois railleuse et ironique qui peut bien plaire à l'artiste, mais qui ne sera jamais du goût du vulgaire. Sa carrière de virtuose étant forcément interrompue par la faiblesse de main dont nous avons déjà parlé, Schumann dut se borner à improviser, talent qu'il possède à un degré éminent, et dont il ne se montre pas avare avec ses amis. En 1833, se trouvait à Leipzig un jeune compositeur et pianiste d'un rare mérite, *Louis Schunke*, qu'une mort prématurée vint trop tôt ravir à l'art et à ses amis (il mourut à 26 ans) Etroitement lié avec ce jeune artiste, ainsi qu'avec *Know* et *Wieck* (le père de la pianiste), Schumann forma avec eux le projet d'établir à Leipzig une *Nouvelle Gazette musicale*, et ils la fondèrent en effet dans le mois d'avril 1834. Le moment était favorable; la nouvelle gazette prit son essor et se répandit rapidement, car elle se distinguait par des critiques remarquablement bien écrites, spirituelles autant qu'impartiales, mais avant tout d'une hardiesse peu ordinaire, par la nouveauté des aperçus et la justesse des observations.

Le même journal renfermait trois critiques sur le même objet, signées chacune d'un nom différent. Le premier rédacteur se nommait *Florestan*, et était le plus incisif, le plus spirituel, le plus mordant; le second, d'un caractère plus affable, avait toujours un pardon prêt pour les crimes de *lèse-musique*, et il inclinait à glisser sur les défauts pour mettre en relief les qualités; il se nommait *Eusèbe*. Enfin, le dernier signait *Maître Raro;* c'était le plus grave, le plus calme, le plus recueilli, celui, en un mot, qui semblait chargé de ratifier ce que les deux premiers jugements pouvaient avoir d'exagéré, chacun dans son genre. Tout le monde se demandait le vrai nom de ces trois collaborateurs, et cherchait à deviner la singulière liaison de trois hommes qui différaient autant dans leur manière de voir, lorsqu'on découvrit, non sans surprise, que c'était Schumann, qui, sous le pseudonyme des *Davidsbündler*, écrivait seul ces différents articles et par conséquent analysait son ouvrage sous trois faces différentes, bien entendu beaucoup plus par la forme que par le fond. C'était une manière ingénieuse de captiver le lecteur et d'exciter son intérêt, car les critiques musicales passant alors pour assez insipides et ennuyeuses, étaient généralement redoutées des abonnés.

On conçoit que la composition musicale dut être un peu négligée pour faire place à ces nouveaux travaux, qui devinrent dans la suite plus importants encore, Schumann demeurant chargé presque seul de tout le fardeau de la rédaction. D'un autre côté la position de rédacteur en chef d'une gazette musicale présentait certains avantages; elle donnait beaucoup de poids et d'influence aux jugements

prononcés par Schumann sur des questions musicales, et le mettait en relation intime avec la plupart des artistes distingués.

Toutefois, travaillant sans relâche, Schumann, au milieu de ses nombreuses occupations, trouvait encore le temps de composer. Ce fut pendant qu'il dirigeait sa gazette qu'il publia les *Études symphoniques* et le *Carnaval*, dont *Liszt* disait que : « c'est une des œuvres les plus remarquables et les plus originales qu'il connaisse. » — A la fin de l'année 1835, *Mendelsohn* fut engagé à *Leipzig* pour diriger les 24 concerts spirituels qui s'y donnent chaque hiver. Schumann étudia les ouvrages de ce maître, et son talent y gagna, surtout sous le rapport de la facilité, de la correction et de la simplicité; plus tard les deux artistes se lièrent d'amitié.

De 1836 à 1837 Schumann fit paraître les compositions suivantes : Un concerto sans orchestre (sur lequel *Liszt* écrivit un article dans la *Gazette musicale de Paris*, et *Seyfried* un autre dans l'*Indicateur de Vienne*); grande fantaisie, morceaux caractéristiques, grande sonate en *sol* mineur (la deuxième), scène pour les enfants, *novellette*, *kreisleriana*, *caprices*, *arabesques*, et encore bon nombre d'autres compositions. Ces ouvrages parurent partie à Vienne et partie à Leipzig. C'est à un article critique que doit appartenir l'analyse détaillée des œuvres de Schumann, et nous n'avons entendu donner ici que sa biographie. On ne connaît en France de cet artiste que les scènes pour l'enfance, le *Carnaval*, et aussi, nous croyons, la *Toccata;* nous attendrons donc que le reste soit également publié pour l'apprécier comme compositeur. Il se peut qu'il n'obtienne pas en France un succès populaire, mais sans aucun doute il y rencontrera des admirateurs et des partisans zélés parmi les artistes, et tous ceux qui savent apprécier et comprendre une imagination ardente, un sentiment élevé, un style noble et varié à l'infini. Il a une merveilleuse facilité de conception, et ne cherche pas le neuf; c'est une inspiration naturelle qui empreint d'une vive chaleur tous ses ouvrages, dans lesquels on ne sait quoi le plus admirer, ou de ses modulations si fraîches, ou de ses traits inattendus, ou de ses mélodies tantôt vives et gracieuses, tantôt larges et puissantes. Il est à désirer que le journal de Robert Schumann, qui occupe une grande partie de son temps, et qui est, parmi les journaux de musique allemands, un des plus répandus, ne l'empêche pas d'écrire des morceaux pour l'orchestre, genre qui nous paraît le terrain véritable et seul digne de son beau talent.

Schumann habite Leipzig, où ses soins se partagent entre des productions nouvelles (entre autres une grande suite de mélodies qui doivent paraître très prochainement chez Breitkopf et Haertel) et la rédaction de sa gazette, dont l'influence s'accroît de jour en jour. Cette influence, il en a usé d'une manière légitime et honorable en proclamant ce qu'il y a de bien dans tous les pays et dans tous les temps, et en faisant connaître à ses compatriotes les plus célèbres artistes modernes, tels que : *Berlioz*, *Chopin*, *Bennet*, *Verhulst*, *Henselt*, *Stephen Heller*, *Édouard Franck* (élève de Mendelsohn), etc., etc.

Schumann est membre des sociétés musicales de la Hollande, de l'association musicale allemande, de la société d'Euterpe à Leipzig, et il vient de recevoir tout récemment de l'Université de Iéna le diplôme de *docteur ès musique*.

G. Kastner.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Voici un drame qui a eu un incontestable succès, et qui est cependant fondé sur l'absurde et l'impossible. D'où vient une si étrange contradiction entre le caractère même de l'œuvre et les résultats qu'elle a obtenus? c'est que les auteurs ont mis à sauver des situations insensées l'habileté scénique, la puissance d'émotion qui eussent suffi au développement de situations prises dans la nature intime des choses; c'est qu'ils ont fait oublier l'invraisemblance des événements par la vérité des passions. La critique, cependant, doit protester contre ces succès surpris par une sorte d'escamotage dramatique, contre ces funestes victoires remportées sur l'art par le métier. Il y a une erreur fondamentale dans le système qui préside à la composition de la plupart de nos pièces de théâtre, erreur qu'il faut combattre et détruire. Les intérêts et les sentiments des personnages ne sont plus la chose principale et le point de départ, ils ne font plus les événements; mais au contraire les événements naissent d'eux-mêmes, absolument comme si une action pouvait exister indépendamment des causes dont elle est nécessairement la conséquence. Aussi voyons-nous le hasard mener l'intrigue, la dénouer, et intervenir dans les moindres incidents, sans que les personnages fassent autre chose qu'assister en gens tout-à-fait désintéressés à ces arrêtés d'une puissance mystérieuse au profit de laquelle ils abdiquent en quelque sorte leur personnalité et la libre disposition de leur sort. De là l'absence à peu près complète d'intérêt. Car comment s'intéresser à une action qui marche aveuglément, qui se développe sans logique, qui, par conséquent, peut passer par toutes sortes de péripéties contradictoires, se prolonger sans fin ou se terminer brusquement, sans que l'esprit saisisse la raison qui la fait se diriger dans tel sens plutôt que dans tel autre, se continuer ou se suspendre? *Jarvis l'honnête homme* est une de ces pièces qui, tout en accusant un véritable talent de mise en scène, sont conçues d'après ce système erroné.

Le règne de Jacques II touche à sa fin; Jarvis, négociant de Londres, est une des victimes des sanguinaires terreurs de ce règne. Pendant son emprisonnement, Cordelia sa fille gère sa maison de commerce. Elle est sans appui et sans consolation, car personne n'ose se compromettre par une pitié officielle envers un suspect, et Harry, son fiancé, est absent. Ayant appris que ce jour même son père doit être jugé par la commission secrète, elle se rend à la prison dont on lui refuse les portes; on allait peut-être la rendre solidaire des torts imputés aux prétendus conspirateurs, et se porter envers elle à d'odieuses violences, lorsque Harry, ramené à Londres par le hasard, ce souverain du drame moderne, arrive à temps pour la sauver. Vous trouvez le hasard bon prince et plein d'attentions délicates; attendez jusqu'au bout, et vous ne pourrez trop admirer ses excellents procédés envers les héros de la pièce. Il leur prépare toutes sortes de surprises, et entre autres celle-ci : au moment où un domestique vient annoncer la condamnation à mort de Jarvis, ce même Jarvis arrive, et tombe dans les bras de sa fille et de son futur gendre. Il n'y a pas lieu pourtant à se réjouir beaucoup, car l'honnête négociant est bien réellement condamné à mort, et le gouverneur de la prison, Melvil, ne l'a laissé sortir que sur sa parole de rapporter fidèlement sa tête à l'échafaud. Vous voyez combien il est probable qu'on permette à un homme que le bourreau attend le lendemain, d'aller vaquer à ses affaires; mais cette invraisemblance nous vaut le coup de théâtre qui fait apparaître tout-à-coup Jarvis quand on annonce sa condamnation à mort. Une invraisemblance pour arriver à une puérilité, voilà du moins une merveilleuse logique! Ce n'est pas-tout : Jarvis cache à sa fille la sentence prononcée contre lui, mais il écrit à un de ses amis de Hollande la sinistre vérité, et il a bien soin de laisser la lettre en un lieu où Cordelia puisse la trouver; puis cela fait, il va prendre l'air dans les rues de Londres. Cordelia, parfaitement docile aux

intentions des auteurs, et voulant leur faciliter la péripétie et le dénouement de leur drame, ne manque pas de lire la lettre : elle se lamente et se désespère comme doit le faire toute héroïne bien apprise, et prend la résolution de rendre impossible à son père l'exécution du singulier contrat qu'il a passé avec le gouverneur Melvil. En Anglaise lettrée qui se rappelle l'apothicaire de Shakspeare dans *Roméo et Juliette*, et le narcotique à l'aide duquel Laurence endort la jeune héritière des Capulet, elle envoie demander au pharmacien Cornelius un breuvage qui procure un invincible sommeil, et qu'elle administre à son père. Jarvis reçoit ainsi, sans le savoir, son salut des mains de sa fille. Mais le réveil est terrible : pour la première fois il a manqué à sa parole ; pour la première fois il n'a pas acquitté une dette sacrée. Il apprend en outre que la vie d'un autre a payé pour la sienne, que Melvil a complété le nombre des victimes inscrites sur la liste du bourreau. Il devient fou, et en cela il a tort, car s'il se donnait la peine d'attendre un peu, il apprendrait que la potence a été singulièrement clémente à l'égard de Melvil ; en effet, ce digne gouverneur ayant été pendu d'une façon fort maladroite, a guéri d'un simple commencement d'asphyxie, et a ainsi éludé la terrible sentence de ses juges. Tout son rôle consiste à mourir et à ressusciter suivant les besoins de l'action, et il s'en tire avec une bonne grâce et un à-propos dont on doit lui savoir un gré infini. Il meurt d'abord uniquement pour que Jarvis devienne fou, puis il ressuscite pour que la raison revienne au même Jarvis. En vérité on n'a pas plus d'abnégation, et les auteurs devraient voter des remerciements à un personnage qui fait si bon marché de lui-même. Lorsque Jarvis a rempli le second acte de sa folie, on lui démontre victorieusement qu'il n'est pas raisonnable à lui d'être fou, puisque Melvil vit absolument comme s'il n'avait pas été pendu. Jarvis trouve l'argument irrésistible, et se dépouille de sa folie comme d'un vêtement de deuil qu'il aurait endossé en signe d'affliction après la mort du gouverneur.

On voit combien d'impossibilités se trouvent accumulées dans ce drame ; on dirait que les auteurs ont fait la gageure d'intéresser avec des invraisemblances ; s'il en était ainsi, ils auraient réussi, car ils ont su trouver des scènes qui émeuvent profondément. Bocage, qui avait été long-temps absent du théâtre, a reparu dans le personnage du négociant. Le sentiment de vérité qu'il a donné à la folie de Jarvis prouve que ses loisirs ont été studieux et féconds. Madame Volnys s'est montrée touchante dans le rôle de Cordelia.

Inscrivons ici l'épitaphe des *Paveurs*, vaudeville récemment décédé aux Variétés. Les paveurs dont il est question sont des gens vertueux qui refusent un héritage de cent mille livres de rente parce qu'il a une source immorale ; en effet, cette fortune colossale est le résultat des spéculations complexes d'une divinité de l'Opéra. Ils ne peuvent se résoudre à sanctionner par leur acceptation de ces cent mille livres de rente, les entrechats indécents et peut-être aussi les amours productifs de la danseuse. C'est beau, mais c'est invraisemblable. Il est bon de faire des pièces morales qui glorifient la vertu et les professions honnêtes, mais il ne faudrait pas aller directement contre son but. Or, nous déclarons qu'il est impossible d'être vertueux et paveur après avoir vu cette pièce ; il est donc fort heureux qu'elle n'ait pas réussi, à la fois pour les prix Monthyon, qui ne peuvent se passer de candidats, et pour nos rues qui ne peuvent se passer de paveurs.

Bernard-Léon a débuté dernièrement au théâtre du Palais-Royal dans *Iphygénie*, vaudeville en un acte de MM. Dumanoir et Brisebarre. Bernard-Léon est toute la pièce, c'est dire qu'elle est pleine de verve, d'entrain, de bonne et franche gaieté. Allez voir Bernard-Léon.

Que signifient ces larmes qui viennent mouiller le sourire du vaudeville ? Pourquoi emprunte-t-il au drame sa douleur grimaçante et ses allures éplorées ? Pourquoi monte-t-il en chaire et se fait-il prêcheur ? Croit-il donc qu'il soit bien utile de transformer le calembour en auxiliaire des axiomes sociaux, et ne craint-il pas, en agissant ainsi, de manquer complétement son but, d'ôter aux axiomes leur gravité, et de rendre le calembour pédant et mélancolique ? Au lieu de mentir à sa propre nature avec si peu de succès, le vaudeville serait à coup sûr mieux inspiré de revenir franchement à sa gaieté, et de se borner à glaner dans le champ dramatique les menus ridicules que la comédie a négligés dans sa moisson ; c'est là son lot, et il peut compter sur la société pour l'agrandir. Mais il dédaigne d'être spirituel et enjoué, et veut à toute force nous donner la larmoyante épopée de la famille. Quant à nous, nous répugnons singulièrement à voir les choses graves et austères de la vie domestique à travers le sentimentalisme guindé et les madrigaux élégiaques du vaudeville. Nous n'aimons pas que ce qui est grand soit rapetissé, et nous serions médiocrement charmé d'entendre une symphonie de Beethoven sur le flageolet. Voici venir, par exemple, le dévouement filial incarné dans la personne de Marcelin, jeune tapissier qui adore son père, bien qu'il soit bâtard, espèce d'Antony-Grandisson, doué de toutes les vertus, et qui cumule avec sa profession celle d'ange gardien de sa belle-mère. Écoutez donc le cours de morale en action professé par M. Marcellin dans la salle du Vaudeville.

Madame de Montdidier, une de ces charmantes veuves de théâtre dont le cœur est toujours prêt à un nouvel amour et à un nouveau mariage, a été sur le point de faire une seconde expérience de la vie conjugale avec un beau dandy, nommé Henri de Bruges. Mais Henri, intrépide spéculateur qui agiote sur les sentiments, et traite les affaires de cœur comme des affaires de bourse, a cru devoir se donner une passion plus fructueuse. Il est donc parti sans explication pour la province, affriandé par l'espoir d'une riche dot. La dot a triomphé de toutes les séductions et de toutes les attaques, et le jeune fashionable est revenu à Paris espérant une compensation à cette défaite dans la facile victoire que lui promettait l'ancien amour de madame de Montdidier. Malheureusement il avait compté sans l'absence et le dépit. En effet, madame de Montdidier s'est laissée vaincre par les assiduités d'un nouveau prétendant et par l'ingratitude de M. de Bruges ; elle a consenti à épouser M. de Chatenay, vieux garçon qui fort heureusement, comme vous allez voir, a bien quelques petits péchés de jeunesse à se reprocher. Le jour où le contrat vient d'être signé, Henri arrive. Il fait honneur à son invincible passion pour madame de Chatenay de la rupture de son mariage ; madame de Chatenay le croit, et regrette amèrement sa précipitation, ce qui rembrunit singulièrement pour les spectateurs l'horizon conjugal du nouvel époux.

Ne vous hâtez pas trop cependant de trembler pour M. de Chatenay. Il a eu le bonheur, comme je vous le disais, de se donner par des voies un peu irrégulières un fils qui, s'il n'a pas de nom, a un grand fond de tendresse pour son père ; ce fils n'est autre que Marcelin, le héros du présent vaudeville. C'est la Providence en garçon tapissier veillant sur l'honneur de M. de Chatenay ; ce qui prouve l'utilité des bâtards pour tous ceux qui se sont engagés dans des mariages téméraires.

Marcelin est venu chez M. de Chatenay disposer l'ameublement destiné à la jeune épouse. Il apprend que son père vient de se créer de nouveaux liens, de nouvelles affections ; en homme judicieux, il prévoit que la conséquence

de tout cela pourrait bien être pour M. de Chatenay un plus ou moins grand nombre d'enfants légitimes; et en fils plein de tendresse, il se désole en pensant à ces futurs rivaux qui, selon toute probabilité, viendront lui disputer un amour jusqu'alors sans partage. Marcelin, qui est bien le plus sensible tapissier du monde, ne peut supporter même l'idée d'une telle éventualité, et prend la résolution de s'expatrier. Mais Henri sort tout-à-coup d'un cabinet où il était caché, et se raconte à lui-même, afin que Marcelin n'en ignore, les espérances qu'il a de vaincre la vertu de madame de Chatenay, et les moyens d'une délicatesse plus ou moins contestable à l'aide desquels il compte réaliser ses espérances. Marcelin, au lieu de couper court au danger qui menace son père en soufflétant Henri et en le chassant de la maison, sauf à lui donner réparation plus tard, laisse au contraire les piéges devenir plus redoutables et plus perfides, la fidélité de madame de Chatenay plus chancelante, le déshonneur de l'époux et le triomphe de l'amant plus probables. Ce n'est guère logique, direz-vous; mais c'est plus dramatique, vous répondront les auteurs.

Voilà donc Marcelin qui surveille toutes les démarches de M. de Bruges, qui combat toutes ses ruses et lutte avec lui d'habileté stratégique. Il surprend les lettres, les conversations; c'est vraiment merveilleux de voir l'espèce d'attraction magnétique qu'exerce le jeune tapissier sur ce qui se dit et s'écrit: toutes les paroles lui arrivent aux oreilles, tous les billets lui tombent entre les mains. Craignant cependant que la persévérance de M. de Bruges ne mette sa vigilance en défaut, il donne de vagues conseils à M. de Chatenay sur la nécessité de préserver sa femme de toutes les occasions de chute. Il y a bien quelque impertinence à venir faire de pareils sermons, et certainement la vertu de madame de Chatenay et le mérite de son mari n'en doivent guère être flattés; mais Marcelin, qui tient apparemment à ce que rien ne se débrouille, refuse de donner de plus amples explications. M. de Chatenay ne veut pas douter de la fidélité de sa femme; force lui est bien cependant de revenir sur sa chevaleresque confiance, lorsqu'il apprend que madame de Chatenay est enfermée dans sa chambre avec un inconnu. Cette situation a quelque chose de ridicule et rappelle involontairement certaines aventures de Faublas; cependant elle ne laisse pas de devenir dramatique lorsque M. de Chatenay, enfonçant la porte, se trouve en présence de la coupable et de son fils. C'est en effet Marcelin qui, voulant éviter à son père une explication avec M. de Bruges, un duel peut-être, s'est substitué on ne sait comment au séducteur de madame de Chatenay et l'a fait évader. Il se laisse accabler par les reproches de M. de Chatenay et sort en emportant sa malédiction et en acceptant le soupçon infamant qu'a fait peser sur lui cette étrange rencontre.

Au troisième acte, nous voyons Marcelin dans la cabane d'un garde-chasse, et s'occupant à se lamenter, comme si dans une telle position il n'avait rien de mieux à faire. Madame de Chatenay, qui a décidément la monomanie de l'enlèvement, se rend à cette même cabane dans l'intention d'attendre son séducteur avec lequel elle doit fuir. Marcelin se trouve à point nommé pour détromper madame de Chatenay; il lui dit que M. de Bruges l'avait sacrifiée à l'espoir d'un riche mariage, et que cet espoir ne s'étant pas réalisé, il n'avait pas voulu tout perdre à la fois, l'argent de la femme qui avait refusé de l'enrichir et l'amour de celle qu'il avait délaissée. Il lui en donne pour preuve la correspondance de M. de Bruges avec un de ses amis. C'est véritablement une poste aux lettres vivante que ce Marcelin; il ne s'écrit pas durant ces trois actes un billet, si chétif qu'il soit, sans qu'il lui passe par les mains. Madame de Chatenay ne peut plus douter de l'abîme où allait l'entraîner un moment d'erreur; elle avoue à son mari qu'elle se serait perdue peut-être sans le généreux dévouement de Marcelin. Comme la vertu doit être récompensée, on cherche partout le jeune tapissier; mais on ne le trouve pas: il a voulu couronner son œuvre en provoquant M. de Bruges. Il aurait mieux fait de se décider à ce duel dès le premier acte, il aurait ainsi épargné à madame de Chatenay bien des combats, à son père toutes les infidélités que madame de Chatenay a commises dans son cœur. Il revient enfin après avoir tué son adversaire. Nous ne voyons pas que ce meurtre fût bien nécessaire au dénouement; mais les auteurs ont senti le besoin de punir par la mort les coupables machinations de leur infortuné lovelace. Marcelin tombe dans les bras de son père, qui lui donne son amitié et son nom.

Il est inutile de faire ressortir toutes les invraisemblances de cette pièce. Marcelin a reçu une éducation distinguée, son père a toujours pourvu abondamment à ses besoins; cependant il se fait garçon tapissier. Quelle étrange manie a-t-il donc de rembourrer des fauteuils, de disposer des tentures, lorsque rien ne l'y oblige? Madame de Montdidier quitte d'abord M. de Bruges pour M. de Chatenay qui l'épouse, puis son mari pour son amant, puis encore son amant pour son mari; elle alterne tour à tour entre le mariage et l'enlèvement. M. de Bruges, tel que les auteurs nous le montrent, est le plus improbable des amants et le plus niais des roués. M. de Chatenay fait une assez triste figure au milieu de tous ces combats auxquels il reste étranger, et qui se livrent cependant pour ou contre son honneur conjugal.

Laferrière, qui remplissait le personnage de Marcelin, ne manque pas de chaleur; mais il fera bien de se tenir en garde contre l'exagération et les habitudes mélodramatiques qu'il a gardées des théâtres du boulevard. Ferville est un de ces excellents acteurs qui sauvent les rôles les plus périlleux; il s'est montré constamment pathétique et vrai. Mademoiselle Brohan, dans un personnage épisodique, a été charmante d'esprit et de verve.

CH. M.

Correspondance.

Beauvais.

Décidément notre ville devient mélomane. C'est une succursale du Conservatoire, c'est la Munich des départements du nord. Il y a quinze jours, nous avons assisté à un concert tel qu'on en entend fort peu de pareils à Paris. Dimanche dernier, l'immense vaisseau de la cathédrale ne pouvait suffire à la foule d'auditeurs qu'avait attirés la réputation de M. Neukomm. En effet, un chœur de cent cinquante voix, soutenu par un des premiers organistes du monde, c'est une chose qui ne se rencontre pas tous les jours. M. Neukomm prenait lui-même plaisir à le dire: « Je n'aurais pas trouvé facilement à Paris de quoi organiser une pareille séance, ni cette masse de chanteurs si parfaitement disciplinés, ni un instrument aussi beau et aussi riche. »

La messe de M. Neukomm exécutée dimanche dernier est écrite avec une rare élégance de formes, les morceaux d'ensemble ont beaucoup de largeur et d'énergie. Tous les solos sont des mélodies délicieuses, qui d'ailleurs ont été dites avec autant de goût que de bonheur par des voix fraîches, pures et mordantes.

On sait que l'offertoire est un champ libre réservé à l'organiste; c'est là qu'il déploie toute sa science; c'est là qu'il se livre à toutes ses inspirations. M. Neukomm avait à sa disposition un orgue dont les ressources sont peu communes, et qu'il compare à l'orgue de Fribourg, cet instru-

ment renommé qu'on visite comme les pics et les glaciers de la Suisse. L'éloge ne paraît pas exagéré quand on a entendu tous les effets que M. Neukomm en a su tirer. On est stupéfait de tant de variété et de tant de puissance. On admire tout à la fois l'instrument si fécond en effets sous les doigts de l'improvisateur, et une force de conception telle qu'un motif de quelques notes suffit pour étaler toutes les richesses de l'art et toutes celles de l'instrument. Au volume de son qui emplissait la cathédrale, nous ne serions pas étonné que l'exécutant fît parler à la fois dix à douze notes des claviers. Ajoutez à cela la netteté, l'ordre dans les idées, la persévérance du motif, la multiplicité des formes dont il était revêtu, et vous vous ferez une faible idée de ces belles improvisations.

Le jeu expressif joint, il y a quelques années, à cet orgue, lors des réparations qui ont été dirigées avec tant d'habileté, ajoute beaucoup aux ressources de cet instrument. C'est surtout à l'élévation que M. Neukomm a révélé tout le parti qu'on en pouvait tirer. Là, point de fugue compliquée, point d'éclats de son qui ébranlent l'esprit; mais un adagio religieux, des sons mystérieux et doux, imperceptibles d'abord comme l'étincelle qui pointe sur la toile d'un appareil fantasmagorique, puis grandissant jusqu'aux formes les plus complètes et les plus larges Tout cela, sans doute, c'est mieux qu'un registre de plus : c'est une âme, une vie nouvelle donnée à l'instrument.

Les effets de chant ont été parfaitement rendus par les élèves des écoles des frères de Brûlet et de Goincourt. Vous pouvez, disait M. Neukomm, publier que M. Boulanger a fait des merveilles. En effet, l'ensemble a été irréprochable; les parties si compliquées des fugues se sont nettement dessinées; les contrastes ont été observés avec une exactitude merveilleuse. Nous avons remarqué surtout le soin avec lequel le chœur entier posait, sous les solos, ses accords à demi-voix. Les parties principales ont été, nous le répétons, dites avec infiniment de goût par de fort belles voix. Les éloges de M. Neukomm, la satisfaction publique et le sentiment du succès, ont dû être pour l'habile M. Boulanger une douce récompense des soins qu'a nécessités l'organisation de cette solennité musicale. Nous espérons qu'il ne s'en tiendra pas là, et que nous aurons encore plus d'une fois à lui adresser des éloges et des remerciements.

M. Neukomm a touché l'orgue à vêpres; il a été ensuite accompagner un salut chanté au petit séminaire de Saint-Lucien, et où l'on a remarqué principalement un *O salutaris* dit par une très belle voix de ténor. La journée du lendemain a été une longue fête musicale pour quelques élus qui avaient accompagné M. Neukomm à l'institution de Goincourt. On a écouté avec délices ses improvisations si faciles et si variées. Elles ont été entrecoupées par l'exécution de plusieurs de ses plus belles compositions, telles que l'Hymne à la nuit, cantate à trois voix. Les enfants ont reconduit M. Neukomm jusqu'à la route où l'attendait la voiture, et l'ont salué, à son départ, de l'adieu le plus flatteur qu'on puisse adresser à un compositeur : ils ont chanté un des chœurs de sa cantate. L'auteur, en partant, les a remerciés les larmes aux yeux, et leur a promis de revenir.

Nouvelles.

*** Après bien des contestations et des actes judiciaires, *Fernand Cortez* est arrivé au soir de la reprise, escorté de l'opposition constante de M. Spontini. Le jour même, à quatre heures, on avait obtenu un jugement qui défendait à l'administration de représenter cet opéra, à peine de 6,000 fr. de dommages-intérêts par représentation. Le jugement ayant été signifié sur minute, M. Léon Pillet a exigé qu'on le garantît contre le dommage qui pourrait résulter pour lui de l'exécution de la sentence, et il a refusé comme insuffisante la caution que lui offrait M. Erard, fondé de pouvoirs de M. Spontini. Il a donc passé outre, se réservant d'en appeler en Cour royale. La représentation s'est ressentie de l'état d'incertitude où l'on s'était trouvé jusqu'à la fin, et a laissé beaucoup à désirer sous le rapport de l'ensemble. Massol a eu quelques moments heureux; mademoiselle Nau a manqué de force.

*** Mademoiselle Julian a abordé le rôle de Rachel, de *la Juive*, avec un succès pareil à celui qu'elle a obtenu dans Alice de *Robert*. La voix de cette jeune personne a beaucoup d'éclat et de puissance, sauf quelques notes du *medium* qui peuvent acquérir plus de vibration par un travail assidu.

*** M. Habeneck, l'habile chef d'orchestre de l'Opéra, est en voyage; il va satisfaire un désir d'artiste en assistant au grand festival d'Aix-la-Chapelle où les musiciens jouent par centaines, concert-monstre s'il en fut. En son absence, on remarque le zèle intelligent de M. Battu, suppléant de M. Habeneck, et sous qui l'orchestre se maintient dans sa brillante discipline.

*** La restauration et les embellissements de la salle de l'Opéra seront exécutés sous la direction de M. Philastre. On s'en occupe déjà aux Menus-Plaisirs; mais on ne croit pas que la fermeture ait lieu avant le 1er août.

*** Un de nos jeunes violonistes distingués, M. A. Ropiquet, vient d'être attaché à l'orchestre de l'Académie royale de musique.

*** Marié, qui vient de débuter avec tant de succès à l'Opéra, est, comme Duprez, comme madame Stolz, comme mademoiselle Rachel, comme cent autres artistes qui soutiennent aujourd'hui le théâtre en France, un des enfants de Choron, qui était réellement plutôt le père que le maître de ses élèves. Ainsi s'est accomplie cette prédiction de Choron dont nous avons déjà parlé, de Choron qui, entendant un jour un contrôleur de l'Opéra dire avec raillerie en montrant ses élèves : *Voilà l'espérance*, répondit vivement : — Oui, monsieur, nous sommes l'*espérance*; on n'aura bientôt plus *foi* en vos reliques, et nous vous ferons *la charité*.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*, 18 *juin*. — Duprez continue avec le plus brillant succès le cours de ses représentations; il a chanté admirablement le rôle de Guido, et a été rappelé deux fois après les troisième et cinquième actes. Dans *Guillaume Tell*, l'air *Asile héréditaire* a excité des applaudissements frénétiques; la salle était comble; la recette a dépassé 7,400 fr.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** Une lettre de Nice, du 6 mai, nous apprend qu'on n'est point fixé encore sur le lieu de repos qui doit être assigné à la dépouille mortelle de Paganini. On parle de Gênes et de diverses autres villes. Le testament de ce grand musicien a été rédigé en 1837. Le testateur, après s'être recommandé à Dieu, y demande un grand nombre de messes aux pères capucins. Ses deux sœurs ont des legs de 60 et 75,000 fr., sa mère une pension viagère de 1,200 fr.; la mère de son fils (c'est, dit-on, une juive de Milan) une pension de la même somme et pareillement viagère. Sauf quelques autres petits legs, tout le reste de sa fortune, montant de 3 à 4 millions, appartient à son fils, avec la condition de constituer un majorat du domaine de Gojona, près de Gênes, acheté récemment par Paganini pour 1,500,000 fr. Le tuteur nommé au jeune héritier est M. le marquis Fallota.

*** MM. Géraldy et Thalberg se sont fait entendre dernièrement à Bruxelles et ont clos avec un grand éclat la saison des concerts. M. Géraldy a chanté les deux belles mélodies de M. Vogel, *le Martyr* et *l'Ange déchu*, avec le même succès qu'à Paris. Quant à Thalberg, il a, comme d'habitude, émerveillé, transporté ses nombreux auditeurs.

*** *Florence*. — On vient de donner avec succès la première représentation des *Due Figaro*, opéra nouveau du maestro Sperauza. Mademoiselle Castellan a, chaque soir, les honneurs d'une primauté incontestée.

*** *Naples*. — Le maître de ballet Taglioni a fait exécuter à San-Carlo un nouveau ballet, *Il Duca di Ravenna*, qui a fait un fiasco complet. Il est vrai qu'il n'y a dans cette affaire rien de nouveau, pas même la chute, car M. Taglioni y est tout accoutumé.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 42.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
5 m.	8	9 »	10 »
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 28 juin 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS,

SOMMAIRE. Nicolo Paganini, par É. FÉTIS fils. — Représentations à Londres de *Don Juan* et du *Faust* de Spohr, par C. — Chronique dramatique, par CH. MERRUAU. — Correspondance particulière : Milan. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : *Souvenirs de Pawlonski*, valses pour le piano par F. LABITZKY.

Dans le courant du mois de juillet, MM. les abonnés recevront les portraits de *MM. Duprez*, *Rubini*, *Tamburini*, *MMes Damoreau*, *E. Garcia* et *Pauline Garcia*.

NICOLO PAGANINI.

Encore une illustration engloutie dans la tombe, encore une noble proie saisie par la mort. Paganini n'existe plus que par le souvenir; son nom appartient désormais à l'histoire de l'art. Bien que prévue depuis long-temps, cette perte n'en a pas moins causé une douloureuse impression sur ceux à qui il a été donné d'entendre le grand musicien et de mesurer la portée de son génie. La triste nouvelle apportée par le courrier de Nice ne nous a point frappé de stupeur comme celle qui se répandit un jour, jour fatal du mois de septembre 1836 : Marie Malibran est morte, morte à vingt-huit ans, belle de jeunesse et de talent; morte dans toute sa gloire, arrêtée par un coup funeste, inattendu, au milieu de la plus belle carrière qu'une femme, qu'une artiste ait parcourue; morte encore parée des couronnes de son dernier triomphe. Depuis longues années Paganini traînait une existence languissante, et s'il faut s'étonner d'une chose, c'est que les souffrances auxquelles il était en proie lui aient permis de la prolonger jusqu'à ce moment. Il semblait que la mort, après l'avoir conduit jusqu'au bord de la tombe, hésitât à lui faire franchir la limite redoutable. Nous allons suivre cet homme surprenant dans les phases diverses de sa vie, en nous appuyant sur des renseignements authentiques, de manière à détruire les imputations forgées par la calomnie ou par l'amour du merveilleux.

Ainsi qu'il l'a dit dans une notice écrite par lui-même en italien et publiée vers l'année 1830, Paganini est né à Gênes en 1784. Son père, négociant de cette ville, aimait la musique et lui donna, dès qu'il eut atteint sa sixième année, des leçons de mandoline, instrument dont il jouait passablement. Peu de temps après, il commença l'étude du violon à la suite d'une vision que sa mère aurait eue. S'il faut l'en croire, un ange serait apparu à la bonne femme dans son sommeil, et l'aurait engagée à former quelque souhait, lui promettant de l'exaucer. Elle aurait alors demandé pour toute grâce que son fils devînt un grand violoniste. Paganini se plaisait à raconter cette fable, qui a trouvé un grand nombre d'incrédules, et qui pourrait bien avoir eu pour objet d'ajouter au prestige de son talent, celui d'une origine mystérieuse. Quoi qu'il en soit, l'enfant pré-

destiné fit des progrès assez rapides pour jouer à l'âge de huit ans un concerto de Pleyel dans une église, et pour que le premier violon de la chapelle, Costa, s'attachât à lui donner des conseils. A dater de ce moment, il ne cessa de se faire entendre aux cérémonies solennelles qui avaient lieu dans les églises de sa ville natale. Enfin, avant d'avoir atteint sa douzième année, il donna un grand concert au théâtre Saint-Augustin. Son père comprit qu'il était temps d'imprimer à ses études une direction plus active et plus sûre. Il se rendit à Parme avec lui et le présenta à Paër, alors directeur du Conservatoire de cette ville. Paër l'entendit et lui conseilla de s'adresser à Rolla, musicien qui jouissait alors de quelque célébrité. Le jour où il fut conduit chez celui-ci, il joua à la première vue un concerto de violon inédit qu'il trouva sur un pupitre. Rolla ne dissimula point son étonnement et le prit sous sa direction; mais forcé par des motifs qui ne nous sont point connus d'interrompre ses leçons, il lui conseilla de s'adresser à Ghiberti, violoncelliste de la cour et célèbre contre-pointiste, qui avait été le maître de Paër. Le jeune Paganini écrivit sous les yeux de ce nouveau guide un grand nombre de pièces instrumentales. Bien que livré avec ardeur au travail de la composition, il ne négligea point son violon; il joua devant plusieurs grands personnages qui le récompensèrent magnifiquement. L'un d'eux lui promit un jour de lui donner un très beau violon de Guarnerius dont il était possesseur, s'il pouvait jouer sans faute et à première vue un concerto difficile. Le gagner ne fut qu'un jeu pour Paganini.

Ses études de composition terminées, Paganini revint à Gênes où il réfléchit aux moyens de créer des difficultés d'un genre inconnu jusqu'alors dans la musique de violon. Il écrivit plusieurs morceaux conformément au nouvel ordre d'idées qu'il avait conçu et partit pour un voyage dans la haute Italie. Il était alors âgé de dix-sept ans. Partout il fut accueilli avec enthousiasme; partout on applaudit en lui le jeune novateur en même temps que le grand artiste futur. Il s'accoutuma vers cette époque à donner à son amour-propre de petites satisfactions auxquelles il ne sut pas renoncer lorsqu'il fixait déjà sur lui l'attention de l'Europe. Tous ses programmes portèrent le défi qu'on pût lui présenter des pièces de musique assez difficiles pour l'embarrasser. Cette fanfaronnade, excusable chez un très jeune homme, tout cause, par la suite, du reproche qu'on lui adressa d'avoir recours à des moyens de charlatanisme pour provoquer l'engouement du public. Dans un voyage qu'il fit à Lucques, il reçut des propositions pour occuper la place de premier violon de la cour; il accepta. Ses fonctions l'obligeaient à jouer dans deux concerts chaque semaine, et comme il lui devenait difficile, au bout d'un certain temps, de composer assez de morceaux pour varier son répertoire, il s'avisa d'un expédient qui ne pouvait réussir qu'à lui. Il se contenta d'écrire d'avance des basses sur lesquelles il improvisait la partie principale au moment de l'exécution. Cherchant continuellement de nouveaux effets pour surprendre ses auditeurs habituels, il imagina un jour de supprimer les deux cordes intermédiaires de son violon et de jouer une sonate intitulée : *Scena amorosa*, dans laquelle la quatrième corde jouait le rôle de l'homme et la chanterelle celui de la femme. Ce morceau causa une grande sensation. Quelqu'un demanda à l'artiste s'il lui serait possible de jouer sur une seule corde. Comme son amour-propre ne lui permettait pas de douter de quelque chose, il répondit affirmativement et se mit en mesure, par un travail assidu, d'exécuter un mois après des variations sur la quatrième. Il reconnut qu'on pouvait tirer de ce moyen des effets particuliers et devint, à forces d'études, d'une merveilleuse habileté sur cette corde unique.

Telle est l'origine d'une calomnie qui, partie on ne sait d'où, a pris consistance et s'est répandue par toute l'Europe. Qui n'a été convaincu que Paganini avait passé plusieurs années en prison pour avoir assassiné sa femme ou sa maîtresse, et que son talent lui venait d'un travail opiniâtre suivi dans les loisirs du cachot? La faculté qu'avait l'habile musicien d'obtenir d'une seule corde une incroyable variété d'effets s'expliquait tout naturellement à l'aide de cette version. Trois cordes de son violon s'étaient brisées dans la prison; il n'était plus resté que la quatrième, la plus forte, qui avait résisté à l'influence de l'humidité, et sur laquelle il avait obligatoirement joué jusqu'au moment de sa délivrance. Rien n'était plus logique. Peut-être la première idée de cette fable fut-elle une innocente plaisanterie; peut-être prit-elle naissance dans un fait que nous allons rapporter. Un officier français, aide-de-camp du général Menou en mission en Italie, fut arrêté à Milan à la suite d'une de ces peccadilles qui conduisent un homme sur les bancs de la cour d'assises ou devant un conseil de guerre, selon la juridiction à laquelle il appartient. Cet officier était né à Varsovie où son père était musicien du dernier roi de Pologne avant la révolution française; il avait reçu des leçons de Viotti et obtenait de grands succès partout où il se faisait entendre, quand l'éclat des premières guerres de la république frappa son imagination aventureuse et lui fit abandonner sa carrière d'artiste pour se jeter dans l'armée. Une condamnation qui fut le dénouement de sa fâcheuse affaire le retint en prison pendant quelque temps, puis, la protection de son général lui ayant procuré les moyens de recouvrer sa liberté, il reprit son ancienne profession, après avoir ajouté à son nom une terminaison polonaise pour se faire oublier de ceux qui l'avaient connu sous de fâcheux auspices; il se retira en Allemagne où il acquit une certaine célébrité. Comme il vit encore, nous nous dispenserons de le nommer. On confondit où l'on affecta de confondre Paganini avec le personnage dont nous venons de parler. Un violoniste avait été emprisonné; ce ne dut être Paganini. Ses réclamations à cet égard ne dissuadèrent que le petit nombre de personnes disposées à se rendre à l'évidence des faits; la foule demeura dans sa persuasion. A l'époque où le grand artiste visita Paris pour la première fois, il parut chez tous les marchands d'estampes une lithographie sous ce titre : *Paganini en prison*. Le moment était venu où Paganini se devait à lui même de protester publiquement contre une calomnie attentatoire à son honneur. Il le fit dans une lettre adressée au directeur de la *Revue musicale*. Cette lettre renversait de fond en comble tout l'échafaudage de la fable propagée par ses ennemis. En dépit des bonnes raisons et des preuves matérielles qu'il put donner, il resta encore bien des doutes que lui-même avait prévus, car voici comment il terminait : « Puisqu'on s'obstine contre toute vraisemblance, il faut cependant bien que je cède. Il me reste un espoir, c'est qu'après ma mort la calomnie consentira à abandonner sa proie et que ceux qui se sont vengés si cruellement de mon succès laisseront en repos ma cendre. »

Paganini reprit ses courses en Italie après les événements qui le séparèrent de sa protectrice, la princesse Elisa, grande duchesse de Toscane. Plusieurs fois il fut sur le point d'entreprendre des voyages à l'étranger, mais il en fut toujours empêché par des attaques d'une maladie que les médecins ne savaient ni définir ni guérir. Un soir, à Rome, il se fit entendre chez le prince de Kaunitz, ambassadeur d'Autriche. Le prince de Metternich était au nombre des assistants; il félicita l'artiste et l'invita à se rendre à Vienne. Paganini déclara que cette ville serait la première dans laquelle il se rendrait en quittant l'Italie. Effectivement, bien qu'il s'écoulât long-temps avant qu'il pût réaliser les effets de cette promesse, il tint parole, et le

29 mars 1828 il donna son premier concert dans la capitale de l'empire d'Autriche. Le succès fut immense. Vienne, la ville musicale par excellence, accueillit magnifiquement le grand artiste. Suivant l'observation très judicieuse qu'en fit l'*Observateur autrichien*, l'enthousiasme fut si général que la girafe, superbe animal envoyé depuis peu en présent à l'empereur par le pacha d'Égypte, et qui avait le privilége d'occuper l'attention publique, fut tout-à-coup délaissée. Paganini fut non seulement l'homme, mais le nom, mais la chose à la mode. Il y eut des habits, des coiffures *à la Paganini;* les pâtissiers étalèrent des biscuits et des sucreries à son image. Ce fut parmi les personnes de grande distinction à qui obtiendrait de lui qu'il se fît entendre chez elles; mais à l'exception du prince de Metternich, personne n'eut cette faveur. Il fallut que son talent opérât une révolution complète dans l'esprit des habitants de Vienne pour les porter à ce paroxysme d'enthousiasme, car l'énumération des tours de force dont il était capable, imprimée tout au long sur l'affiche de son premier concert, avait prévenu contre lui les gens de goût. D'avance on l'avait accusé de charlatanisme, et comme il s'était vanté de s'accompagner lui-même dans un morceau qu'il avait préparé à cette intention, un journaliste annonça plaisamment que l'orchestre jouerait un solo accompagné sur le violon par M. Paganini.

En quittant Vienne après y avoir donné plusieurs concerts, Paganini se rendit à Prague où il tomba malade d'une inflammation du larynx. On le soumit au traitement homéopathique, qui jouissait alors en Allemagne d'un grand crédit, mais dont il éprouva peu de soulagement. Enfin, après de longues souffrances, il se rétablit assez pour pouvoir commencer la série de ses concerts. S'il trouva à Prague de nombreux admirateurs, il y rencontra également des critiques sévères. Le rédacteur d'une gazette musicale déclara qu'il ne trouvait rien de plus surprenant que les succès de Paganini à Vienne, où l'on passait pour se connaître en musique. L'auteur ajoutait qu'il était impossible à un homme raisonnable d'approuver des *arlequinades semblables* après avoir entendu les véritables violonistes de l'époque, les Spohr, les Baillot, les Lafont. On fut surpris lorsqu'on mit cette appréciation rigoureuse en présence d'un enthousiasme universel, et l'on fut d'avis que le critique, s'il n'avait pas obéi à un sentiment d'intérêt personnel, s'était du moins abandonné bien légèrement aux conseils d'une fâcheuse humeur.

De Prague, Paganini se rendit à Berlin où l'appelait une population jalouse de l'entendre. « Quiconque, s'écria un critique de cette ville en rendant compte des impressions que lui avait fait éprouver cet artiste extraordinaire, quiconque n'a pas entendu Paganini peut dire qu'il existe une lacune dans la chaîne de ses sensations musicales; quiconque ajourne l'occasion de l'entendre, retarde d'autant le complément de ses idées sur le possible dans l'art. » Paganini passa quatre mois à Berlin. Après avoir donné plusieurs concerts qui attirèrent une affluence considérable, il prit des arrangements avec le directeur du théâtre royal pour jouer dans l'intervalle d'une pièce à l'autre, et parut encore ainsi à différentes reprises. Souvent, en Italie, il avait défié dans ses annonces de concerts celui qui voudrait essayer de se mesurer avec lui; à Berlin, ce fut son tour d'être provoqué. Un jeune noble qui avait étalé dans presque toutes les capitales de l'Europe ses prétentions à l'héritage d'universalité précoce de Pic de la Mirandole, lui offrit de lutter en public. Sigismond de Praun, c'était le nom du jeune prodige, était à l'âge de douze ans docteur en philosophie et en droit; il possédait les principales langues des trois systèmes latin, slave et germanique, et jouait en outre du violon d'une manière remarquable. Paganini dédaigna d'entrer dans la lice avec un adversaire si peu digne de lui; il ne voulut pas engager une lutte de laquelle il n'aurait pas recueilli de gloire et qu'il n'y aurait pas eu de sa part générosité à soutenir.

Toutes les villes importantes de l'Allemagne furent successivement visitées par Paganini. A Francfort, où la population n'est cependant que de 50,000 âmes, il ne donna pas moins de quatre concerts qui produisirent plus de 2 ,000 francs. A Munich, il parut dans trois soirées. A la fin de la dernière, le maître de chapelle du roi lui plaça une couronne sur la tête, pendant que des milliers d'exemplaires de vers à sa louange pleuvaient du cintre de la salle. Le nom du grand artiste remplissait l'Allemagne; il n'était pas jusqu'aux gens de la campagne, tous musiciens, il faut le dire, qui ne courussent au-devant de lui lorsqu'ils étaient prévenus de son passage. Il avait été appelé au château de Tegernsée, magnifique résidence des rois de Bavière, pour jouer devant la reine douairière. Au moment où le concert allait commencer, on entendit une assez vive rumeur en dehors. La reine s'étant informée de la cause du bruit, on lui dit qu'un certain nombre de paysans des environs, ayant appris l'arrivée du célèbre violoniste italien, étaient venus dans l'espoir de l'entendre, et qu'ils demandaient qu'on laissât les fenêtres ouvertes afin de pouvoir jouir de ce plaisir. On sait que les princes de l'Allemagne, orgueilleux avec les classes immédiatement inférieures à la leur, se font volontiers populaires. La reine fit mieux que d'accorder ce que demandaient les paysans, elle donna ordre qu'on les admît dans le salon, où ils demeurèrent pendant toute la durée du concert.

Enfin, Paganini se décida à entrer en France. Il donna une soirée à Strasbourg, et ne s'arrêta plus qu'à Paris. Son arrivée dans cette capitale causa l'impression d'un événement de la plus haute importance. Bien que le prix des places eût été triplé, la salle de l'Opéra fut comble, on doit s'en souvenir encore, lors de ses premiers concerts. Paganini fit d'abord entendre ceux de ses morceaux dans lesquels il avait réuni le plus de traits surprenants. Il serait impossible de dépeindre l'enthousiasme dont le public fut saisi; on doutait de la réalité de ce qu'on venait d'entendre. Seulement, chacun se retira persuadé que si les difficultés insurmontables n'étaient que jeux d'enfant pour cet artiste extraordinaire, la faculté de créer chez les auditeurs des émotions pathétiques lui était refusée. Au concert suivant, Paganini joua la prière de *Moïse* sur la quatrième corde. Devant l'exécution de ce morceau tomba le reproche qu'on lui avait fait de ne point s'adresser à la sensibilité. Il déploya un immense talent d'expression dans la manière dont il exécuta le chant sur la quatrième corde, et il montra surtout une étonnante facilité à varier les accents de cette corde suivant le caractère propre de chaque phrase. Tout étourdi des merveilles de son jeu, un journaliste tomba dans une étrange erreur. Après avoir entendu le concerto de *la Clochette*, désigné sous ce titre parce qu'il renferme, comme l'on sait, un rondo avec accompagnement obligé d'un timbre métallique, le critique épuisa une longue série de formules admiratives pour louer Paganini de la perfection avec laquelle il imitait sur son violon le son de la clochette.

Une circonstance fâcheuse qu'il n'avait pas dépendu de l'artiste de prévoir lui aliéna au bout de peu de temps une partie de la presse parisienne. Les officiers des différentes légions de la garde nationale se réunirent pour organiser un bal au profit des pauvres dans la salle de l'Opéra, et voulant ajouter un puissant attrait aux plaisirs de la soirée, demandèrent à Paganini de vouloir s'y faire entendre. C'était une idée fort malheureuse que celle de faire exécuter par un artiste tel que Paganini, un ou plusieurs morceaux

dans une salle disposée pour un bal et au milieu d'un public rassemblé pour danser. Elle n'avait pu naître que dans la tête d'hommes absolument étrangers à la musique. Paganini devait à sa dignité de refuser; il le fit. En vain annonça-t-il qu'il donnerait un concert dont le produit serait versé tout entier dans la caisse des indigents, plusieurs journalistes lui reprochèrent amèrement de ne pas s'être associé à une œuvre de bienfaisance. Il tint parole cependant, donna le concert promis, et les pauvres profitèrent du refus dont on lui faisait un crime.

Après un séjour de quelques mois à Paris, Paganini partit pour l'Angleterre. Des succès non moins éclatants que ceux qu'il venait d'obtenir dans la capitale de la France, mais d'un genre différent, l'attendaient de l'autre côté de la Manche. Il y eut d'abord contre lui un déchaînement d'injures parce qu'il s'était permis d'augmenter le prix ordinaire d'entrée aux concerts. Comme il possédait une immense réputation, tous les Anglais attachaient une grande importance à pouvoir dire qu'ils l'avaient entendu; mais ils s'indignaient à l'idée de payer pour satisfaire cette curiosité plus que pour faire la connaissance du premier cuistre adopté par la fashion. Les journalistes de Londres ne s'occupèrent point de donner à leurs lecteurs une appréciation du talent de l'artiste; en revanche, ils calculèrent les sommes qu'il allait emporter des trois royaumes, et prirent texte de ce qu'ils appelaient sa cupidité, pour accumuler contre lui les invectives les plus grossières. Les habitants de Brighton menacèrent de mettre le feu à la ville parce que les places de la galerie avaient été fixées à quatre schellings pour son concert. Ce premier moment de mauvaise humeur passé, Paganini marcha de triomphe en triomphe dans les trois royaumes. A Leeds, la salle de concert fut envahie à midi par une foule curieuse qui eut la patience d'attendre ainsi jusqu'au soir. Peut-être ces ovations s'adressaient-elles plutôt à la grande renommée qu'au talent du musicien, car les Anglais passent pour être d'assez mauvais juges en musique; mais le résultat fut le même, et Paganini fit une fortune dans ce premier voyage.

Jusqu'alors Paganini avait voyagé seul, donnant des concerts pour son propre compte; un Anglais conçut l'idée de faire de son talent l'objet d'une spéculation. Moyennant une somme fixe, payable par mois, l'artiste s'engageait à suivre son cornac partout où il lui conviendrait de le conduire, et de jouer dans tous les concerts organisés par lui. On se récria, non sans raison, lorsqu'on connut les clauses de ce marché, sur cette soif d'argent qui portait Paganini à faire abnégation de toute dignité d'homme pour se vendre corps et âme à un spéculateur. L'opinion des artistes fut unanime sur ce point; il paraît qu'elle s'est entièrement modifiée, puisque chanteurs et instrumentistes n'ont plus maintenant d'autre manière de voyager en Angleterre, que de s'enrôler sous les ordres d'un entrepreneur qui les promène de ville en ville, et qui les exhibe à tant par tête, sans que personne blâme ce mode d'arrangement. Paganini fut conduit ainsi dans le nord de la France, en Belgique et en Hollande. Nous devons le dire, bien qu'avec regret, l'une des villes dans lesquelles il reçut l'accueil le moins convenable fut Bruxelles. Dans les trois concerts qu'il donna au Théâtre-Royal de cette capitale, le public parut se préoccuper uniquement de la singularité de son extérieur, sans songer que cette enveloppe bizarre recouvrait un grand génie musical. Des éclats de rire partirent de tous les points de la salle lorsqu'il parut, et ce fut tout au plus si l'on obtint du silence pendant les différents morceaux qu'il exécuta. Cette étrange réception faite à un artiste qui avait excité partout des transports d'admiration, doit donner de fâcheux souvenirs à la partie éclairée de la population de Bruxelles, chez qui le goût de la musique a fait depuis sept ans d'incalculables progrès. Après un voyage de six mois sur le continent, Paganini suivit son entrepreneur en Angleterre, où il demeura jusqu'au terme d'un engagement dont l'exécution lui avait causé une fatigue excessive. Il paraît que la fille de son associé s'était prise pour lui d'une passion violente, car, abandonnant la maison paternelle lors de son départ pour la France, elle le suivit jusqu'à Calais, où elle fut rejointe et réclamée par sa famille. L'affaire fit du bruit, et Paganini se vit sous le poids d'une accusation grave. Une lettre adressée par lui aux journaux d'Angleterre et de France pour justifier sa conduite, apprit au public que la jeune personne, loin d'avoir été enlevée, l'avait suivie à son insu. Son empressement à la remettre entre les mains de ses parents prouvait, d'ailleurs, qu'il n'était pour rien dans sa fuite.

Depuis plusieurs années Paganini avait cessé de se faire entendre en public. Il n'était plus occupé que du soin de rétablir sa santé, dont l'état déplorable rendait impuissants les secours de la médecine. Nous avons déjà dit qu'en 1828, à l'époque de son séjour en Allemagne, il était considéré comme atteint d'un mal sans remède. Ce mal, dont les attaques devinrent de plus en plus fréquentes, finit par ne plus lui laisser de relâche. Son projet avait été d'aller en Russie, où l'attendaient d'immenses succès de tout genre; mais il fut contraint d'y renoncer et de demeurer sous le ciel du midi, qui seul pouvait prolonger sa vie, sinon le sauver. Une première fois, en 1829, il avait voulu effectuer le même voyage, et s'était arrêté à Varsovie, toujours à cause de ses souffrances. Suivant le rédacteur d'un lexique de musique nouvellement publié en Allemagne, Paganini aurait rencontré à Varsovie le célèbre violoniste Lipinski, et dans une lutte qui se serait établie entre eux, l'avantage serait demeuré au dernier. Cette version est contraire à ce que nous tenons de témoignages authentiques.

Ce n'est pas d'une maladie de poitrine qu'est mort Paganini. De même que Weber, de même que Boïeldieu, il était atteint d'une phthisie laryngée qui lui avait absolument interdit, dans les derniers temps, l'usage des organes de la voix. En vain a-t-il essayé de la médecine ordinaire; en vain s'est-il adressé à l'homéopathie, en vain a-t-il eu recours aux prescriptions empiriques, il n'a obtenu aucun soulagement, et la maladie n'a cessé de faire ses funestes progrès.

On a reproché à Paganini deux défauts qui ne semblent guère pouvoir se rencontrer chez le même homme : On a dit qu'il était avare et joueur. Des faits qui sont à notre connaissance justifient en partie la première assertion; mais nous n'en savons aucun qui autorise la seconde. Quiconque a la passion de l'or ne livre pas celui qu'il possède aux chances désastreuses du tapis vert. La fortune qu'il laisse à son fils est considérable; il a gagné trop d'argent et il en a trop peu dépensé pour qu'il ne lui restât point un capital très important. Il paraît que ce fils qu'il aimait avec passion, est médiocrement sensible à la musique; on ne lui connaît aucun autre goût, en sorte que, suivant toute probabilité, il n'ajoutera pas à l'éclat du nom dont il reçoit le pesant héritage.

Paganini laissera plus qu'un souvenir de l'art musical; il laissera des monuments. Bien que l'ensemble de son talent, tout individuel, ne fût point de nature à faire école, tous les violonistes de l'Europe, tous sans exception, se sont emparés de quelques uns des moyens d'effet dont il a enrichi le domaine de l'exécution musicale. La qualité de son qu'il tirait de l'instrument était belle et pure, sans être excessivement volumineuse, si ce n'est dans les occasions où il semblait rassembler toutes ses forces pour arriver à des résultats extraordinaires. Ce qui distinguait surtout cette

partie de son talent, c'était la variété de voix qu'il savait tirer des cordes par des moyens à lui. Les sons harmoniques qui avaient toujours été considérés plutôt comme un effet curieux et borné que comme une ressource réelle pour les violonistes, jouaient un rôle important dans son jeu. Il s'en servait comme un moyen artificiel d'atteindre à de certains intervalles que la plus grande extension de la main ne pouvait embrasser. Le premier il exécuta ces sons harmoniques en tierces, en sixtes, dans toutes les positions et avec une facilité merveilleuse. La justesse n'était pas approximative chez Paganini, elle était absolue. Cette qualité qui double toutes les autres, était particulièrement remarquable dans les passages en double corde, qu'il exécutait dans la plus grande rapidité de mouvement, sans qu'il y eût jamais apparence d'incertitude dans l'intonation. Les effets de cordes pincées qu'il avait imaginés, et dont il faisait un emploi si intelligent, sont tombés dans le domaine public; mais à un petit nombre d'exceptions près, combien l'usage qu'en font ses imitateurs est moins judicieux. Sa manière de phraser était large et accentuée. Cependant on pouvait lui reprocher une certaine affectation à traîner le doigt en passant d'une note à l'autre; l'expression devenait alors fade et maniérée. La multiplicité des coups d'archet qu'il a inventés échappe à l'analyse, surtout à une analyse faite de souvenir.

Un jeune médecin italien qu'une mort prématurée vint saisir au milieu de ses utiles travaux, le docteur Bennati, avait fait sur Paganini des études physiologiques fort curieuses. Suivant lui, pour arriver à être ce que fut ce grand artiste, il ne suffisait pas qu'il eût le génie de la musique, il lui fallait encore sa conformation physique particulière, l'étroitesse de sa poitrine et la faculté de donner aux ligaments de ses articulations une distension extraordinaire. Sa main et ses doigts n'étaient pas démesurément grands; mais il en doublait l'étendue par l'extensibilité des nerfs. Ainsi, par exemple, il imprimait aux premières phalanges des doigts de la main gauche un mouvement de flexion qui les portait, sans que la main se dérangeât, dans le sens latéral à leur flexion ordinaire, et cela, avec facilité, précision et vitesse. Son archet voltigeait si naturellement sur les cordes, et ses doigts se plaient si aisément aux positions les moins usitées, qu'on était tenté de croire qu'il s'agissait de choses parfaitement simples. La foule émerveillée criait au prodige en l'écoutant; mais les artistes capables d'apprécier la difficulté, disons mieux, l'impossibilité de ce qu'il faisait, étaient bien plus surpris encore. La conformation de ses mains lui avait permis d'acquérir sur la guitare un talent presque égal à celui qu'il avait sur le violon.

La réputation de Paganini comme compositeur sera égale à celle qu'il laisse comme exécutant, quand les morceaux qu'il conservait manuscrits seront livrés à la circulation. Ses concertos ont un mérite de forme que méditeront sans doute les violonistes qui écrivent pour leur instrument. Sans détourner l'attention du solo par un travail trop compliqué, l'instrumentation a cependant un intérêt qui se lie parfaitement avec le dessin principal. Les entrées n'y sont pas symétriques: enfin, les effets y sont semés avec une délicieuse variété. Il appartient au jeune Paganini de publier ces excellents morceaux; c'est le moins qu'il puisse faire pour la gloire de celui à qui il doit sa fortune.

Édouard Fétis.

REPRÉSENTATIONS A LONDRES

DE DON JUAN, et du Faust, de Spohr.

N'est-il pas étrange que certaines gens regardent comme un crime envers la musique classique la moindre critique de détail, soulevée même par l'exécution d'un opéra allemand? Quoi de plus pitoyable cependant que la composition actuelle de la troupe de Londres, sous le double rapport du chant et du jeu? Mais cela n'empêche pas les enthousiastes placés entre le vulgaire et le pédantesque de vanter outre mesure la pure simplicité de l'école germanique, de même qu'ils préconisent les Italiens, leurs rivaux pour la vivacité et le charme de l'exécution. Toutefois, nous sommes nous-mêmes à un tel point sous l'impression du dogme reçu et de l'opinion que nous avons d'ailleurs émise déjà d'un point de vue général, que nous éprouvons un certain embarras à déclarer combien le *Don Juan* italien nous paraît supérieur au *Don Juan* allemand, surtout par l'éclat de son récitatif musical comparé au froid dialogue parlé du dernier, et combien nous préférons l'exécution de la troupe de M. Costa à celle de M. Ganz. Il serait ridicule en effet de comparer à mademoiselle Grisi madame Fischer Schwartzboeck, une *dona Anna* sur le retour, aux formes masculines et à la voix cassée. Et quel parallèle établir entre madame Schumann, plus dénuée encore de vigueur musicale, et la charmante Zerlina de Haymarket, madame Persiani. Le *Leporello*, M. Krieg, est à une distance énorme de Lablache, et tout au plus comparable aux Morelli et aux Giubeleis de la troupe de M. Laporte. Quant à messieurs Pock et Schmetzer, ils possèdent de belles voix et occupent la première place parmi les chanteurs de leur nation, car Tichatschek, à Berlin, est le seul qu'on préfère au premier comme ténor; mais il n'en est pas moins vrai qu'ils en sont encore à apprendre l'art de mettre à profit de magnifiques facultés vocales, de manière à rivaliser avec les Lablache ou les Duprez, et le zèle et l'intelligence dont ils font preuve ne suffisent pas assurément pour leur assigner un rang parmi les artistes célèbres.

Déjà l'audition de quelques ouvrages allemands nous avait révélé les défauts saillants des principaux membres de la troupe. Mais nous ne nous attendions guère à voir des compatriotes de Mozart observer moins bien que des Italiens la mesure de sa musique, supprimer des traits essentiels dans l'accompagnement, ce qui n'est certes pas un délit moins grave que les interpolations dont M. Costa s'est rendu coupable. Les chœurs, à la vérité, sont admirables, pleins de vigueur, de sentiment et d'ensemble, mais ils font ressortir d'autant plus la faiblesse des premiers sujets. Aussi le *Freischütz* et *Fidelio*, où le rôle des choristes a bien plus d'importance, ont-ils eu plus de succès que *Don Juan*.

En somme, la belle société a pris sous sa protection ces représentations, et prodigué à la troupe des encouragements que n'auraient jamais obtenu des artistes anglais aussi médiocres.

Plusieurs circonstances concouraient à jeter beaucoup d'intérêt sur la première représentation à Londres du *Faust* de Spohr; d'abord, l'extrême disette de notre scène en fait d'œuvres dignes de la critique, puis les vicissitudes qu'à éprouvées en Angleterre la réputation de l'auteur, ainsi que l'enthousiasme extrême de ses partisans. Car les uns l'ont exalté jusqu'au septième ciel, comme surpassant tout à la fois Mozart, Weber et Beethoven par la grace de la mélodie, la richesse des harmonies et le gé-

nie de ses conceptions; et d'autres, au contraire, l'ont dénigré jusqu'à le confondre avec ces respectables, mais très fastidieux compilateurs de notes qui savent produire vingt œuvres irréprochables avec le contingent fécond d'un quart d'idée. Quelle différence de l'accueil fait à l'oratorio du *Jugement dernier* et à la *Symphonie historique*. Et cependant le Spohr d'autrefois est bien le même que celui d'aujourd'hui, un homme, à notre avis, privé d'inspirations originales et des qualités qui engendrent les choses sublimes, mais éminemment capable de pallier la vulgarité ou la pauvreté des idées par la richesse des combinaisons accessoires, et doué au plus haut point d'un instinct mélodique qui le sert à ravir dans le choix des thèmes les plus purs et les plus séduisants inventés par les hommes de génie; outre qu'il sait si habilement manier toutes les ressources des formes harmoniques que tous ses emprunts, grâce à la diversité et aux ornements de ses variantes, lui font autant d'honneur que si c'était le résultat de son travail exclusif. A l'appui de notre opinion, il suffit de citer les échecs constants de ce compositeur chaque fois qu'il a tenté d'aborder des ouvrages d'un style austère et grandiose. Une fugue, par exemple, est au-dessus de ses moyens, et cependant il y a dans ses oratorios à grands chœurs de *Babylone* et du *Tremblement de terre* une telle magnificence d'arrangements et de combinaisons, qu'on lui a décerné la palme dont sont exclusivement dignes les conceptions gigantesques de Bach, de Haendel et de Beethoven. Il en est de même pour ses mélodies, dont la trame, ingénieusement brodée, empêche d'y distinguer au premier coup d'œil, dans les plus charmants passages, la reproduction des chefs-d'œuvre de l'art. Ce n'est qu'après un examen approfondi qu'on s'aperçoit que ces progressions chromatiques qui frappent d'abord par leur singularité, toutes ces variations et ces répliques, traitées en apparence avec tant d'imagination, ne sont en réalité que des palliatifs adroits pour dissimuler la stérilité des idées et la monotonie de la facture. Nous n'avons qu'à citer comme preuve irrécusable de notre critique, la structure de ses duos, la coupe de ses *aria*, ses transitions enjolivées et ses cadences finales, ou plutôt l'unique cadence servant de péroraison à ses airs *di bravura* si multipliés, et, plus on y regarde de près, plus on acquiert la conviction qu'il n'y a pas un seul de ces brasseurs de musique italiens moins scrupuleux que Spohr en fait de redites ou de larcins, et Spohr est pourtant l'idole de plusieurs gens à qui l'éloge de Bellini fait mal au cœur, et qui ravalent Auber au-dessous des plus médiocres sous le prétexte qu'ils ne sont pas non plus exempts de réminiscences.

Mais trêve aux récriminations. Car après avoir fait une aussi large part à la critique, on ne peut nier que le talent musical de Spohr n'offre une part individuelle si pleine d'éclat et de pureté qu'il faudrait une prévention et un aveuglement absurdes pour ne pas lui rendre justice. Sa science consommée des combinaisons instrumentales est dirigée par un goût sain et infaillible, et la facture de ses accompagnements est si riche et si gracieuse qu'on se surprend à écouter en suspens et dans une douce émotion, ses ravissants dialogues entre la flûte et l'archet, sans faire attention qu'il ne s'agit que d'un accessoire au chant principal de la voix.

Nous ne nous rangeons donc ni du côté de l'apothéose, ni du parti des détracteurs de Spohr qui prennent en pitié son défaut d'originalité et ses reproductions perpétuelles des mêmes effets. Car il est possible aussi que dans ses grandes compositions d'orchestre ce soit à son insu ou par suite de sa prédilection pour certaines combinaisons scientifiques qu'il soit tombé dans la monotonie, tandis qu'il n'a dévié de ce parti pris dans ses morceaux de musique vocale et dans ses opéras que pour obéir aux exigences dramatiques et faire ressortir les situations contrastées du poëme. Toujours est-il positif que pris isolément, et malgré leur cachet d'uniformité caractéristique, les opéras de Spohr sont moins *ennuyeux* que ses symphonies. *Faust* et *Jessenda* ont été surtout préconisés comme ses chefs-d'œuvre lyriques. Mais le premier de ces ouvrages nous a été offert dans les conditions les plus défavorables. Non seulement la prima dona est totalement incapable de soutenir le fardeau de son rôle, comme le prouve suffisamment son fiasco complet dans le grand air : *si lo sento;* mais en outre, madame Schumann, M. Licke, M. Pock et M. Schmetzer, la *Marguerite*, le *Faust*, le *Méphistophélès* et l'*Hugo* du drame romantique, sont tous plus ou moins trop inhabiles chanteurs pour exécuter convenablement ces cadences entrelacées, dont la perfection est plus indispensable pour faire valoir la musique de Spohr que celle de tout autre compositeur. Il serait difficile d'imaginer des effets plus heurtés et plus disgracieux, même lorsqu'ils se trouvaient d'accord dans les duos et les morceaux d'ensemble; et puis la médiocrité pitoyable du libretto, qui aurait besoin d'être compensée par toutes les richesses de la mise en scène, apparaît au contraire, faute d'un tel secours, dans toute sa pauvreté. A l'exception de la partie chorale toujours si bien exploitée par les Allemands, on n'avait pas mis en jeu le moindre effort pour faire illusion au spectateur, et rendre excusables les monstrueux ridicules qui ont dégradé la légende si poétique du docteur et du diable, au point de la transformer en un mélodrame vulgaire et insignifiant.

Mais quand même l'ouvrage de Spohr serait exécuté par les artistes les plus distingués, et embelli de la pompe des décors dont peuvent disposer les Opéras de Berlin ou de Paris, le compositeur n'en serait pas moins resté, selon nous, fort au-dessous de sa tâche et de la réalisation musicale de ce sujet fantastique. D'un bout à l'autre de cette composition, on sent l'absence totale d'une inspiration vivace et originale; et la somme de mélodies que peut revendiquer l'auteur y est infiniment restreinte, quoique supérieure à celle de ses autres productions dépouillées, bien entendu, de leurs ornements et des plagiats incontestables.

On remarque à la fin de l'ouverture un joli et élégant menuet servant d'introduction au dialogue entre Faust et son démon familier, et un sextuor bien mouvementé au second acte; toute la partie de la sorcière, qui dans l'origine avait été intercalée dans la traduction anglaise de *Zémire et Azor*, se distingue par une grâce légère et piquante, et revèle plus que tout autre morceau une invention originale. L'auteur a donné un grand air à chaque rôle. Nous donnons la préférence surtout à celui de *Roschen* « Dürft ich mich nennen » empreint d'une touchante mélancolie. Quant aux scènes du ténor et du soprano, malgré la vivacité de la première et la largeur de la seconde, leur forme mélodique est si rebattue que l'oreille en est tout de suite fatiguée. Quel contraste avec les airs de Weber qui respirent un sentiment profond, et captivent l'auditeur par un attrait si merveilleux! quelle différence non moins sensible avec les airs de Mozart plus simples, plus réguliers, mais si tendres et si expressifs, et auxquels ni le temps ni l'habitude n'ont rien ôté de leur verdeur et de leur jeunesse. Répétons encore une fois que l'air favori de Méphistophélès, popularisé en Angleterre sous la traduction italienne *Va Sbramando*, emprunte presque tout son charme à la contexture délicieuse de l'accompagnement plutôt qu'au mérite du thème vocal, ce qui confirme encore notre opinion que le mérite principal de Spohr réside dans sa science des combinaisons instrumentales. Mais le témoignage le plus concluant à l'appui de ce jugement, c'est certainement le trio *Ich Kann nicht ruhen*, la perle musicale de cet opéra, où la maigreur

et pour ainsi dire l'absence de l'idée fondamentale est complétement dissimulée sous les riches et délicates broderies de l'instrumentation. On en peut dire autant, dans un autre genre, de l'hymne religieux qui se chante dans l'église, derrière la scène. Malgré la réussite de l'exécution, le finale du premier acte n'a rien perdu de sa sécheresse et de son âpreté désagréable. En définitive, quoique cette première audition de *Faust* nous ait causé moins de fatigue que nous l'avions craint, nous en sommes sortis sans nul désir de renouveler cette épreuve; car durant cette longue représentation pas une phrase, pas une mesure ne nous avait causé cette émotion qu'il faut nécessairement que le musicien communique à ses auditeurs pour ne pas être taxé d'avoir failli à sa mission. Du reste nous venons de faire par anticipation la moitié du chemin vers un but plus solennel, car le bruit court que le premier ouvrage qui sera représenté au théâtre du Prince sera l'opéra d'*Euryanthe*. C.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

La reprise du drame de M. Alfred de Vigny, *la Maréchale d'Ancre*, n'a pas réussi au Théâtre-Français, et nous allons en dire les raisons. Il y a d'ailleurs une haute leçon qu'il est bon de ne pas négliger dans cette double destinée des œuvres de l'ancienne école et de l'école moderne; les premières jeunes encore après des siècles, les secondes mortes après quelques années, sans espoir de résurrection. La rapide agonie de celle-ci, l'éternelle vie de celle-là nous semblent juger irrévocablement la puissance des systèmes sous l'influence desquels les unes et les autres ont été conçues. C'est une redoutable épreuve pour les ouvrages dramatiques protégés lors de leur apparition par les passions littéraires en l'honneur et pour la satisfaction desquelles ils avaient été écrits, de venir solliciter l'impartial jugement du public, lorsque se sont éteintes ces passions desquelles seules ils recevaient la vie. En effet, la valeur qu'empruntaient ces ouvrages aux systèmes alors triomphants devait suivre la destinée de ces systèmes; ils n'avaient pas en eux leur raison d'être, ils ne portaient pas en eux les éléments de leurs succès, ils sont donc tombés lorsqu'ils n'ont plus été soutenus par ce qui faisait leur force. Une chose nous a frappé à la représentation de *la Maréchale d'Ancre*, c'est que les situations qui voulaient être les plus pathétiques appelaient plutôt chez les spectateurs l'indifférence et l'ironie que la sympathie et les larmes. Nous nous sommes rappelés que les mêmes sourires irrévérencieux n'accueillaient jamais les éloquents désespoirs des héros de Corneille et de Racine, et sans chercher la raison de ce double fait dans la supériorité de nos vieux maîtres, dans l'infériorité des auteurs contemporains, nous n'avons voulu la trouver que dans la valeur relative des systèmes qu'ils ont suivis. Et cependant, voyez combien laborieux et multipliés sont les moyens du drame moderne, combien simples sont ceux de la tragédie. Si l'habile variété de la mise en scène, si la science ingénieuse des détails, si la complication des incidents étaient choses aussi importantes qu'on se l'est imaginé, nul doute que l'effet produit par *la Maréchale d'Ancre* ne fût cent fois supérieur à l'effet produit par *Andromaque* ou *Cinna*. Mais il n'en est point ainsi. Voici pourquoi. On a substitué le fait au développement des passions; on a voulu rendre une action vraisemblable plutôt par la vérité des circonstances extérieures, des costumes, des décors, que par la vérité des sentiments; cependant cette dernière vérité est la seule bonne, et au besoin elle supplée entièrement l'autre, qui peut quelquefois la servir, jamais la suppléer. Le drame moderne, préoccupé outre mesure de l'importance de tous les détails matériels, s'est fait tour-à-tour tailleur, maître en blason, architecte; il a brodé d'or ses héros sur toutes les coutures, a relevé fièrement leurs panaches, les a ceints d'une vaillante épée, et leur a ainsi donné la noblesse de l'ajustement, ne pouvant leur donner celle du caractère et du discours; il n'a négligé ni les hommes d'armes ni les valets, sur les habits desquels il a peint les blasons de leurs maîtres, de sorte que si le public, à l'aspect de cette foule toute bariolée de couleurs et de dessins historiques, ne s'est pas cru transporté à telle ou telle époque du moyen-âge, il faut qu'il y ait mis beaucoup de mauvaise volonté. Le drame moderne n'est pas moins habile architecte que bon tailleur; dans le second acte de *la Maréchale d'Ancre*, par exemple, il a bâti une demeure pleine de mystères, aux mille passages secrets, aux milles portes furtives, donnant ainsi entrée à tous les incidents, ouvrant libre carrière à l'action, qui n'en avance pas davantage. C'est la maison du juif Samuel, vieux brocanteur qui fait toutes sortes de commerces, vend de vieilles drogues, de vieux vêtements de pestiférés, des choses sans nom, et telles qu'il n'en existe que chez un vieux juif du drame moderne, et qui cumule avec ses spéculations ordinaires des intrigues politiques et amoureuses. Samuel est spécialement destiné à faire de la couleur locale; aussi a-t-on mis à sa disposition un attirail complet de nécromanciens, des crocodilles empaillés, des sphères, tous les poisons qu'ont pu fournir les règnes minéral et végétal, une conscience sordide en un mot, l'universalité des objets qui sont inhérents à la nature d'un juif, d'après la poétique nouvelle. Mais ce puéril réalisme est impuissant à émouvoir les spectateurs; c'est que lorsque vous convoquez la foule à notre première scène, elle n'y vient pas pour assister à je ne sais quelle mascarade dramatique où l'histoire est travestie, où il y a si vous voulez force pourpoints admirablement taillés, force plumes flottantes, de la soie, du velours, de riches broderies, au lieu de la passion et du style; elle n'y vient pas chercher des artifices d'optique, une espèce de diorama qui trompe sa vue, mais l'éternelle énigme du cœur. Que lui importe toute cette friperie historique? elle ne demande pas des mannequins posant pour le tableau de telle ou telle époque de nos annales, mais des hommes. Les poëtes qu'il faut bien se résoudre à appeler les maîtres de notre théâtre, puisqu'ils n'ont pas été dépassés ni même égalés, n'y faisaient pas tant de façons; ils étaient tout uniment passionnés, sublimes, simples; lorsqu'ils avaient trouvé un cri parti de l'âme, un vers admirable, ils se souciaient peu de la couleur locale comme commentaires des inspirations de leur génie, hommes naïfs et ignorants qui ne comprenaient pas tout ce que la coupe d'un habit peut ajouter à l'éloquence d'un grand sentiment ou d'une grande idée. La même complication, la même puérilité qui se fait remarquer dans les détails matériels à l'aide desquels M. de Vigny a voulu donner à son drame un caractère saisissant de réalité, se montre dans les moyens tirés des passions des personnages. Ainsi, un amour, deux amours ne lui paraissent pas suffisants pour l'intérêt; il en doublera, triplera la dose. Eléonore aimera Borgia dont elle sera aimée; Concini, le mari d'Éléonore, aimera Isabella, femme de Borgia, sans compter le menu fretin des passions qui viendront se jeter à la traverse. Comment voulez-vous que je m'intéresse à ces amours que vous mettez avec tant d'art en opposition, que vous arrangez si bien pour qu'ils contrastent ensemble; je vois trop là la main de l'auteur qui calcule, qui combine tout pour l'effet, et pas assez l'irrésistible élan de la nature, qui s'inquiète peu de disperser gravement des passions antithétiques comme des pièces sur un échiquier pour les faire manœuvrer les unes contre les autres. D'ailleurs est-il bien sûr que tous ces gens-là s'aiment, se haïssent, vivent, en un mot? C'est ce qu'ils n'ont

pu nous faire croire pendant tout le temps qu'ils ont agi devant nous ; on dirait que la réalité des détails extérieurs qui les entourent n'est destinée qu'à mieux faire ressortir le vague, la faiblesse, la vanité de leurs personnes et de leurs discours ; on croirait voir un tableau dont tous les objets inanimés seraient fortement accusés et dont les figures seraient semblables à des ombres. La réalité matérielle étouffe presque constamment dans le drame moderne l'autre réalité, la seule à vrai dire qui relève du théâtre, celle des passions et des sentiments.

Ce n'est pas tout : M. de Vigny convoquera, pour renforcer son drame, le ban et l'arrière ban des intrigues politiques de l'époque ; il fera entrer dans son action, autant que possible, les divers éléments de la société française sous le commencement du règne de Louis XIII ; il aura son juif Samuel comme M. Alexandre Dumas avait eu son astrologue dans *Henri III* ; il fera croiser des épées sur la scène, appellera à son secours tous ses souvenirs Shakspeariens, dépensera à coordonner toute cette confusion, à concentrer dans l'unité dramatique toute cette anarchie d'intérêts, de haines, d'amours, d'ambitions, dépensera, disons-nous, les mille ressources d'un esprit patient et ingénieux, les délicatesses d'une diction toujours prête à voiler l'insuffisance du fond sous les habiles mensonges de la forme, et puis, lorsqu'il aura entassé événement sur événement, lorsqu'il n'aura rien négligé de ce qui pouvait concourir à l'effet de l'ensemble, il se trouvera qu'un des talents les plus fins et les plus aimables de notre temps, un de ceux dont la gloire est le plus légitimement acquise aura passé à côté du beau et du vrai, ces choses qu'on trouve et qu'on ne cherche pas, et aura été vaincu par les vices mêmes du système qu'il voulait faire triompher. Ceux-là donc se trompent qui pensent que le fait est tout sur la scène ; nous n'entendons pas proscrire le fait, nous le regardons même comme nécessaire ; mais nous prétendons qu'il ne doit être pour ainsi dire que la traduction matérielle de la passion qui le détermine ; sous le fait on doit sentir cette passion comme sous le mot l'idée. D'ailleurs, qu'on y songe bien, ce qui amène le spectateur à croire à la vérité de l'action qui se passe sous ses yeux, ce n'est pas l'exacte reproduction de cette action telle qu'elle peut avoir lieu dans le monde réel ; avec quelque fidélité que vous imitiez un suicide, un duel par exemple, vous ne me tromperez jamais sur la sincérité de ces deux actions, parce que je sais trop bien que ce n'est là qu'un jeu ; mais ce qui pourra un instant m'émouvoir, me persuader la vérité d'un fait quelconque, ce sera la vérité des sentiments qui inspirent ce fait. Si vous êtes assez grand poëte pour me montrer des passions telles que je les ai éprouvées, telles que je pourrais les éprouver si elles vivent et agissent devant moi, si elles sont si irrésistibles, si vraies que je les ressente avec votre héros, alors entraîné fatalement dans la sphère d'idées où elles se meuvent, je passerai tout naturellement de ces passions elles-mêmes aux faits qui en seront la conséquence nécessaire. Par la vérité de la cause je croirai à la vérité de l'effet ; on le voit donc, la réalité pure et simple n'est pas le but de l'art scénique, pas plus que de tous les autres arts ; on ne demande pas, que nous sachions, des bœufs vivants dans un tableau représentant un paysage. C'est dans la vérité des passions, non dans la mathématique reproduction des choses extérieures que consiste la vérité d'une œuvre théâtrale. Il faut sortir de ce système de réalisme dont la conséquence extrême serait que les machinistes et les décorateurs composeraient bientôt toute notre littérature dramatique.

MM. Villeneuve et Saint-Yves ont donné au Palais-Royal, sous le titre fabuleux de *Cocorico ou la Poule à ma Tante* une pièce d'une candeur toute primitive. C'est une de ces œuvres qu'on réserve sagement pour la solitude que fait l'été dans les salles de spectacle et qu'on joue à peu près exclusivement devant les banquettes, seuls juges qu'elles puissent affronter. C'est à peine si une rosière et un bailli d'opéra-comique pourraient en supporter la fadeur pastorale ; les bergers enrubannés de M. de Florian eux-mêmes, quoique débilités par le régime de leurs langoureuses idylles ne la goûteraient pas mieux. Voici donc cette chose champêtre et sentimentale.

Le principal personnage est une allégorie sous la forme d'une poule, d'une véritable poule, au plumage d'une entière blancheur et qui pour cette raison s'appelle blanchette. Ladite blanchette a pour maîtresse une jeune paysanne nommée Caquet ; le cœur de Caquet est candide comme le plumage de sa poule, mais l'innocence de l'une et de l'autre va avoir maille à partir avec monseigneur le Vaudeville qui n'entend pas qu'au village poules ou filles gardent leur vertu. Cocorico aime Caquet. Mais comprenez-vous bien tout ce qu'il y a de malice et d'esprit dans ce nom de Cocorico? Ce nom-là est un symbole, un mythe qui signifie que le jeune paysan ainsi désigné sera le coq de blanchette ; je me trompe, de Caquet que les auteurs appellent aussi, je crois, une *Poulette*. Je n'entrerai pas dans le récit des aventures ingénues de ces trois intéressants personnages. Après une longue excursion, Blanchette, Caquet et Cocorico reviennent au logis non pas tels précisément qu'ils en étaient partis. Ce voyage leur a profité. Tout ce qui arrive à Blanchette est une perpétuelle allusion à ce qui arrive à Caquet ; je vous ai déjà dit que cette poule était une allégorie. Or l'imprudente Blanchette a fait un œuf que Cocorico montre triomphalement aux spectateurs ; on comprend le sens profond caché dans cet œuf symbolique. L'infortunée Caquet rougit ; Cocorico se rengorge comme un vrai coq de village, puis un mariage moral termine la pièce. Ni l'œuf, ni le coq, ni les poules n'ont été du goût du public.

C. M.

Correspondance particulière.

Milan, 19 juin 1840.

C'est pour nous une tâche pénible que d'avoir sans cesse à formuler, au sujet des représentations de la Scala, des critiques sévères, quelque méritées qu'elles soient, et d'être obligés d'adresser constamment à nos chanteurs moins de compliments que de reproches. Une pareille mission pourrait être du goût de ces esprits chagrins et satiriques qui n'estiment un journal qu'en raison de l'âcreté de ses jugements ; mais elle répugnera toujours aux écrivains probes et consciencieux ; car ceux là jouissent autant des éloges qu'ils peuvent décerner, qu'ils souffrent de la nécessité où ils sont d'infliger le blâme, invariablement guidés dans l'un et dans l'autre cas par le sentiment de la justice et de la vérité.

Le compte-rendu de l'opéra d'*Odda* de M. Lillo peut se résumer en peu de lignes. Le poëme est fort supportable, mais la musique est dépourvue de caractère et n'a pas même une couleur uniforme ; elle procède par bonds, et n'est qu'une marqueterie irrégulière de réminiscences accumulées. Elle renferme çà et là quelques traits vifs et spirituels, notamment dans l'ouverture ; mais la confusion et la vulgarité de l'ensemble détruisent le mérite de ces passages isolés. Je ne sais si les exécutants ont pris un malin plaisir à compromettre encore davantage la partition, avec leur étrange manie d'additions intempestives, et leur affectation à presser la mesure comme pour accélérer la fin de leur be-

sogne. Mais c'est là un vandalisme auquel nous ne pourrons jamais nous résigner, quoiqu'il se renouvelle ici tous les jours au scandale des sincères amateurs de l'art ainsi qu'au détriment du théâtre et des compositeurs.

Les chanteurs donc..... Hélas! par où entamer ce déplorable chapitre. Marini, viens à mon aide! Ce jeune homme chargé de la partie de basse s'est distingué, et c'est le seul qui ait provoqué les applaudissements avec un certain enthousiasme après son air de sortie au premier acte. Quant au ténor Basadonna, je crains bien qu'il n'y ait chez lui aucun remède au mal, du moins pour la durée de son engagement. Mlle Granchi a subi la triste conséquence de sa dernière maladie, et sa voix est sensiblement affaiblie. Madame Schütz..... Mais je ferai mieux de jeter un voile sur des choses trop indignes d'une critique sérieuse, et j'éprouve quelque scrupule à mettre en relief les torts de cette cantatrice à l'égard de laquelle, à la première représentation d'*Odda*, certains mécontents ont outrepassé, en vérité, les dernières convenances dont la civilité, le respect du lieu et la dignité même des artistes devraient faire une loi au public d'une grande capitale.

Après la chute de l'opéra de M. Lillo, la direction a songé sérieusement à relever les affaires du théâtre, et pour cela elle a eu recours à Rossini, en choisissant, à la place du *Barbier*, comme d'habitude, son nouveau *Moïse*, qui, grâce à Marini, chargé du principal rôle, a largement compensé l'ennui des spectacles précédents. Marini, par l'éclat de son organe, la noblesse imposante de sa personne, et une disposition naturelle toute spéciale pour ce rôle, qui déjà lui a valu sur d'autres scènes les plus brillants succès, nous semble le type accompli, la personnification vivante de l'illustre chef et législateur des Hébreux, dont l'héroïque majesté sera toujours difficile à soutenir sur la scène. Les applaudissements redoublés du public ont rendu à Marini toute la justice qu'il méritait.

Nous avons entendu pour la première fois à *la Scala*; dans cet ouvrage, le ténor Mirate, qui vient de Paris, où il doit retourner à l'automne. La crainte qui le paralysait la première fois avait beaucoup nui à la franchise de ses intonations et à l'agrément et à la pureté de son chant; mais insensiblement il a recouvré son assurance, et nous avons pu apprécier en lui une bonne méthode et un organe sonore et expressif qui lui ont valu de flatteurs témoignages de sympathie. Mademoiselle Vittadini, qui possède une belle voix, et qui vocalise avec beaucoup d'aisance, a contribué aussi à la bonne exécution du nouveau *Moïse*, qui a été suspendu deux jours de suite pour laisser la place libre aux *Deux Figaro* du maëstro Speranza.

Annoncé depuis l'ouverture de la saison, et précédé d'une immense renommée, cet opéra, qui avait excité à Parme, ville natale du jeune compositeur, des transports d'enthousiasme, a paru à Milan au-dessous du médiocre, malgré les efforts d'un régiment de claqueurs pour galvaniser le public. C'est un de ces pastiches que tous nos jeunes débutants improvisent pour ainsi dire, et que les directeurs accueillent toujours dans un faux esprit de spéculation, puisque, s'ils ne déboursent rien pour la partition, ils ne recueillent non plus aucun profit de recettes. Tous les opéras du répertoire italien, sérieux ou comiques, ont été mis à contribution par l'auteur des *Deux Figaro*. Ni la Brambilla, ni la d'Albert, ni la Baillon, ne pouvaient donc guère avec avantage déployer leurs moyens dans un pareil ouvrage, sacrifié au juste dépit d'un public qui aurait de bon cœur renoncé à cette insipide nouveauté pour s'en tenir au chef-d'œuvre de Rossini. Le ténor Basadonna est toujours veuf de sa voix. Scalese, la basse, est le seul qui ait surnagé dans le commun naufrage.

Le nouveau *Moïse* servira donc à la clôture de la seconde saison de la Scala, qui n'a plus que peu de jours à courir, et qui aura été féconde en déplaisirs, mal pourvue de spectateurs, et surtout peu favorable aux progrès de la musique dramatique.

P

Nouvelles.

*** Lundi prochain, M. Marié continuera ses débuts au Grand-Opéra par le rôle de Raoul des *Huguenots*.

*** La cour royale a rendu vendredi son arrêt dans l'affaire de l'Opéra contre M. Spontini. Elle a cassé le jugement du tribunal de commerce, ordonné la restitution de l'amende et condamné le demandeur aux dépens pour tous dommages et intérêts. — Le théâtre, qui espérait ce résultat, n'avait pas mis d'affiches de toute la matinée; il s'était contenté d'envoyer aux journaux l'annonce fictive du Siége de Corinthe. Aussitôt son procès gagné, il a fait afficher Fernand Cortez et en a donné la seconde représentation.

*** Le nouveau directeur de l'Opéra a publié dans les journaux la lettre suivante, qui touche à des intérêts trop graves pour ne pas trouver place dans nos colonnes :

« En rendant compte de la représentation de *Fernand Cortez*, qui a eu lieu mercredi dernier, nonobstant l'opposition de M. Spontini et un jugement du tribunal de commerce déjà frappé d'appel, quelques journaux semblent s'être mépris sur les motifs de ma persistance; permettez moi de les exposer en peu de mots. En fait, ce n'est qu'à six heures et demie que M. Spontini m'a fait signifier le jugement du tribunal de commerce qu'il venait d'obtenir. Le public remplissait déjà une grande partie de la salle; cette signification me plaçait dans l'alternative, ou de le mécontenter en le renvoyant, ou de m'exposer à un dommage pécuniaire. Personne, je pense, ne sera tenté de me blâmer de n'avoir pas hésité à prendre le second parti. En droit, la question était bien plus grave encore. En arrivant à la direction de l'administration de l'Opéra, j'y ai trouvé des décrets et ordonnances réglementaires en vigueur depuis l'an VII, et qui forment la constitution de ce grand établissement. Ces règlements déterminent de la manière la plus claire les *droits et obligations* de ceux de MM. les auteurs à qui il convient de travailler pour l'Opéra. M. Spontini, qui a joui trente ans de leur bénéfice, croit devoir aujourd'hui les attaquer dans leur base. Repoussé une première fois en référé, il était parvenu à obtenir du tribunal de commerce un jugement qui repose tout entier sur une erreur de date, mais qui lui donnait provisoirement gain de cause; c'était un devoir pour moi de défendre les règlements et de protester par tous les moyens possibles contre leur violation. Ce n'est donc pas seulement, permettez-moi de le répéter, une affaire personnelle à M. Spontini, dont la conduite sera d'ailleurs appréciée par le public, après les explications qui auront lieu devant la cour; c'est une question de principe, et une question si grave, que si les prétentions de M. Spontini devaient triompher, l'administration de l'Opéra deviendrait tout-à-fait impossible.

» Léon Pillet. »

*** De la nouvelle société formée entre MM. Duponchel et Léon Pillet, il résulte que cette société a un privilége exclusif jusqu'au 1er juin 1840; que M. Duponchel est directeur du matériel, des accessoires et de la mise en scène; M. Léon Pillet, directeur du personnel, et que chacun d'eux a la signature, mais pour les engagements qui ressortent exclusivement de leurs attributions. En dehors est une commandite de 150,000 fr. La précédente était de 300,000 fr.

*** Le journal des affiches publie l'acte de société formée entre MM. Henry Duponchel et Léon Pillet pour la direction et l'entreprise de l'Académie royale de musique; la société aura désormais la raison : *Duponchel, L. Pillet et Cie*.

*** Il paraît qu'une réforme générale doit avoir lieu dans le corps de ballet, et que l'on s'en tiendrait au nombre de soixante personnes, comme sous les maîtres de ballets Aumer et Milon. Un examen doit être subi incessamment. On parle encore de nommer un conseil pour les admissions aux débuts. Espérons que toutes ces promesses ne seront pas abandonnées le lendemain, et que l'influence du jockey's-club ne paralysera pas les projets du nouveau directeur.

*** M. Léon Pillet vient de prendre une mesure qui consigne les danseuses dans leurs loges pendant tout le temps de la représentation où elles ne paraissent pas. Au moment où elles doivent entrer en scène, une sonnette donne le signal, et alors seulement il leur est permis de descendre. Les figurantes de l'Opéra, qui ne touchent guère que 6 à 700 fr. d'appointements, chiffre moyen, voient dans cette décision une grave atteinte portée à la liberté de leurs mouvements.

*** Les réparations de la salle de l'Opéra seront faites, dit-on, avec une sage économie de temps et d'argent; elles ne coûteront guère que cent mille francs et ne dureront que vingt jours.

*** Marié a joué lundi, pour la première fois, le rôle de Masaniello dans *la Muette de Portici*. Il y a obtenu un succès honorable.

*** Mademoiselle Taglioni sera à Paris le 25 du mois prochain.

*** La nouvelle administration du Théâtre-Italien est écrasée chaque jour par de nouveaux embarras. Le procès qu'on a annoncé révélera bien des tripotages scandaleux; il promet de laisser loin derrière lui le fameux procès Gisquet. M. Alexandre Dumas et M. Laurey, ancien directeur du Vaudeville, qui avaient un intérêt dans l'affaire, et qu'on veut évincer aujourd'hui, ont l'intention de poursuivre jusqu'au bout. De nombreux échanges de papier timbré ont eu lieu, et chaque partie mise en cause a déjà fait choix de son avocat. Ce sera une lutte des plus intéressantes. M. Alexandre Dumas a pour avocat Me Chaix-d'Est-Ange; M. Eugène Lecomte, Me Delangle; M. Laurey, Me Jules Favre; M. Roqueplan, Me Teste, et M. Viardot, Me Odilon-Barrot. Déjà le débat public est entamé, la cause a été appelée samedi dernier à la 1re chambre du tribunal de première instance, et elle a été renvoyée à quinzaine. Au milieu de toutes ces querelles d'argent, on est loin d'être assuré d'une bonne troupe pour la saison. On écrit de Londres que Lablache, désespérant d'imposer au public son fils en remplacement de Tamburini, se plaint avec une certaine amertume qu'on veuille prendre au sérieux son association dans le Théâtre-Italien de Paris, et menace aussi de son côté de faire un procès pour être affranchi de s'intéresser dans le privilége. On comprend enfin que le Théâtre-Italien ne peut pas rester plus long-temps à l'Odéon; son existence est assez compromise sans cette condition de ruine. On est aux expédients pour trouver de nouvelles combinaisons. La salle Ventadour vient d'être jaugée, et les directeurs des Italiens prétendent qu'elle ne contient que 1,100 places convenables pour leur public, et que ce nombre est insuffisant. On remet aussi sur le tapis le projet de réunion avec l'Opéra.

*** MM. les propriétaires de la salle Ventadour auront aujourd'hui une audience de M. le ministre de l'intérieur. On y discutera les intérêts de l'avenir en faveur de cette belle salle, où un second théâtre d'opéra comique serait si bien placé.

*** L'article 4 du budget des recettes qui proposait de supprimer le timbre pour les œuvres de musique, vient d'être adopté par la chambre des députés dans sa séance du 19 juin.

*** M. Habeneck, chef d'orchestre de l'Opéra, est revenu du voyage qu'il vient de faire à Aix-la-Chapelle pour assister au grand Festival. Il a repris aussitôt ses fonctions.

*** A propos de la nomination de M. Léon Pillet à la direction de l'Opéra, M. Viardot doit être peu satisfait du financier qui, après l'avoir placé à la tête du Théâtre-Italien, lui a fait ensuite donner sa démission de ce poste. M. Viardot avait, dit-on, reçu la promesse du riche commanditaire de l'Académie royale de musique et des Italiens qu'il serait appelé à recueillir la succession de M. Duponchel. Ceci explique assez comment M. Viardot s'est décidé à renoncer à l'exploitation du Théâtre-Italien, qui a positivement produit l'année dernière un bénéfice de 133,000 fr., dans lequel la subvention figurait, il est vrai, pour 70,000 fr.

*** M. Huerta a donné la semaine dernière son concert d'adieu. La saison trop avancée et peu favorable aux réunions philharmoniques avait visiblement exercé son influence sur cette soirée; mais l'assemblée se trouvait du moins composée toute d'amateurs zélés, enthousiastes du célèbre guitariste, qui, on peut le dire sans hésiter, n'a pas d'égal sur son instrument. La guitare, bornée dans ses ressources, ne semble ordinairement destinée qu'à l'accompagnement du chant; entre les mains de M. Huerta elle chante et accompagne à la fois. Il faut avoir entendu cet artiste pour pouvoir se faire une idée de tout ce qu'il est possible d'exécuter sur la guitare; cela tient du prodige. M. Huerta a joué trois morceaux qui, nous n'avons pas besoin de le dire, ont été couverts d'applaudissements. La *Jota arragonesa*, imitation de deux guitares dans le lointain, a été redemandée, et M. Huerta est venu la redire avec quelques changements improvisés qui ont encore ajouté au charme de cette composition. M. Huerta se propose, dit-on, de visiter l'Allemagne. Dans ce pays où la guitare compte de nombreux amateurs, il ne manquera pas d'obtenir tout le succès que mérite son incomparable talent.

*** On termine actuellement les réparations commencées depuis quatre ans à l'orgue de St-Sulpice. C'est M. Callinet (de Paris) qui a été chargé de ce travail qui ajoute à cet orgue déjà si vaste une foule de jeux et d'effets nouveaux. La réception aura lieu le mois prochain et plusieurs organistes étrangers doivent s'y trouver. L'orgue de St-Sulpice construit par Clicquot, en 1784, devient par les augmentations très considérables qu'on vient d'y faire, l'orgue le plus complet qui existe dans le monde et l'emporte de beaucoup pour le nombre, la qualité et la variété des jeux, sur les orgues si vantés de Harlem et de Fribourg.

*** Un concours sera ouvert à l'administration des concerts Saint-Honoré, n. 357, à dater du 29 juin, depuis 10 h. jusqu'à une heure pour les instruments qui suivent : premiers violons, altos et violoncelles.

*** M. Grégoire aîné, secrétaire et inspecteur de la musique de l'empereur et des rois Louis XVIII et Charles X, est mort à Marseille dans sa quatre-vingt-dixième année. La mort de cet excellent homme sera douloureusement sentie par tous ceux qui ont pu le connaître, et surtout par les sommités artistiques de Paris, qui s'honoraient toutes de lavoir pour ami et pour conseil, et dont plusieurs devaient à son obligeance et à ses bons avis une partie de leurs succès.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — Mlle Klotz a débuté sous les plus favorables auspices, elle avait choisi *la Juive*; elle a obtenu des applaudissements dans le rôle de Rachel. Son organe ressemble à celui de madame Nathan; sa voix est puissante et sonore.

*** *Metz, 16 juin.* — M. Hehl, directeur d'une troupe d'opéra allemand, après avoir donné à Nancy quelques représentations qui ont attiré la foule, est venu à Metz continuer son triomphe. Ces artistes étrangers méritent en tout point la faveur dont ils jouissent. Au premier rang, nous plaçons madame Ernst-Seidler. M. Kreutzer, le ténor, a une voix agréable, d'une grande étude, et chante avec âme. Les basses sont convenables, le chef d'orchestre, harmoniste distingué, et les choristes admirables; ces derniers surtout produisent un tel effet, qu'on les croirait au nombre de quarante quand ils sont à peine douze ou quinze.

*** *Congrès musical de Poitiers.* — La grande association musicale de l'Ouest a donné, comme elle l'avait promis, sa grande fête musicale les 16 et 17 de ce mois. Elle a dignement répondu à l'attente générale. Nous donnerons prochainement des détails sur cette réunion remarquable.

*** Mlle Rosario de los Hierros vient de se faire entendre avec le plus grand succès à Bordeaux. Tous les journaux de cette ville s'accordent à faire le plus bel éloge du talent de cette brillante élève de Liszt. On a surtout remarqué le profond sentiment musical avec lequel cette jeune artiste exécute les chefs-d'œuvre de Hummel, Beethoven, etc.

*** *Bordeaux, 26 juin.* — Impossible de se faire une idée de l'enthousiasme avec lequel Duprez est accueilli ici. Nous l'avons entendu tour à tour dans *Lucie de Lammermoor*, *Guido et Ginevra*, *Guillaume Tell*, *la Juive* et les *Huguenots*. C'est surtout dans ce dernier ouvrage si admirable, et dont il nous a révélé toutes les beautés, que son triomphe a été au comble. Aidé par madame Nathan-Treillet, cette cantatrice que Paris doit ardemment regretter, et M. Boucher, basse excellente, il a produit dans cet opéra un effet difficile à décrire. Le public, qui remplissait la salle jusqu'aux combles, trépignait d'applaudissements et de bravos, et le nombre infini de bouquets et de couronnes qui lui ont été jetés par nos dames les plus élégantes, ont dû prouver à ce grand artistes le bonheur que les Bordelais éprouvaient. M. Duprez nous quitte dans peu de jours; il doit se reposer pendant quinze jours dans le château de M. Aguado, préparé pour le recevoir, avant de retourner à Paris.

*** *Bordeaux.* — On lit dans nos journaux la lettre suivante :

« Monsieur, il circule sur mon compte depuis quelques jours des bruits que, dans mon intérêt, je dois démentir. On prétend que

j'empêche madame Nathan de jouer dans les *Huguenots*; je déclare ici, que si le public est privé d'entendre cette dame dans le rôle de Valentine, il n'y a nullement de ma faute, ce n'est pas moi qui mettrai aucun obstacle à la représentation de cet ouvrage, gardant le rôle ingrat de la reine Marguerite, quoique l'autre soit ma propriété; mais sacrifiant mon amour-propre aux plaisirs du public, qui, sans cette concession, serait privé d'entendre M. Duprez dans cet opéra. A cette occasion, je ferai observer à l'un des journaux de cette ville, qui prétend qu'il y aurait de l'ambition de ma part à vouloir jouer le rôle de Valentine, que j'ai toujours été engagée comme première chanteuse en chef, pour jouer les Falcon, les Damoreau et les traductions; depuis trois ans, j'ai chanté avec quelque succès *Anne de Boulen*, *la Vestale* et plus de soixante fois *la Juive*, tous rôles dramatiques, sans que le public ait cessé de m'y applaudir; je crois donc pouvoir également jouer le rôle de Valentine, qui n'est pas plus difficile que ceux que je viens de citer. D'ailleurs, ce rôle étant dans mon emploi, non seulement j'ai le droit de le jouer, mais la direction peut m'y forcer. Je serai heureuse, monsieur le rédacteur, si ces explications peuvent mettre fin à des propos fort pénibles pour une artiste, dont toute l'ambition est de plaire au public. A. Pouilley. »

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** M. Meyerbeer a quitté Berlin où il a été accueilli avec enthousiasme par la cour et par le public. Il vient d'arriver à Ems où il prendra les eaux. Il est occupé en ce moment à mettre la dernière main au grand opéra si impatiemment attendu par l'Académie royale de musique.

*** Il serait difficile de se faire une idée du nombre d'étrangers que la grande fête musicale a attirés à Aix-la-Chapelle; il en est arrivé de différentes parties de l'Europe. Parmi les artistes distingués qui y sont venus, on remarque M. Habeneck, directeur de l'Académie royale de Paris; M. Spohr, qui a dirigé la musique; M. Thalberg et M. Daussoigne, directeur du Conservatoire de musique de Liége. La première soirée a été remplie par l'exécution de l'oratorio de Haendel, *Judas Machabée*. Les chœurs et l'orchestre ont fait preuve d'une rare précision dans l'exécution. On fait monter à cinq cents le nombre des chanteurs et des instrumentistes.

*** Près de 550 exécutants ont figuré dans la seconde fête musicale qui a eu lieu à Aix-la-Chapelle, le 8 juin. On y a exécuté l'oratorio de Mozart, *David pénitent*; *l'Oraison dominicale*, composition lyrique de Spohr, et une grande symphonie de Beethoven. 441 personnes ont chanté : 9 solo, 96 soprano, 73 alto, 111 ténors et 124 basses. Presque toutes les villes des provinces rhénanes avaient fourni chacune leur contingent de chanteurs. Les instruments à cordes se sont particulièrement distingués.

*** Mme Dorus-Gras obtient, à Londres, encore plus de succès qu'à son premier voyage. Depuis trois semaines, elle a chanté dans plus de trente réunions musicales, tant concerts publics, que soirées particulières. Jamais cantatrice française n'avait produit pareille sensation, ni triomphé plus victorieusement du préjugé des Anglais, qui ne se laissent charmer que par les Italiennes. Les journaux de Londres sont unanimes sur ce point.

*** Les journaux de Londres annoncent que Mlle Taglioni a paru la semaine dernière sur le théâtre de Sa Majesté dans le ballet de l'*Ombre*, composé par M. Taglioni père pour le théâtre de Saint-Pétersbourg. Les décorations sont fort médiocres et se sont mises en révolte, en refusant ouvertement de jouer.

*** Mario, récemment débarqué à Londres, a paru pour la première fois dans l'*Elisir d'amore*. Il a été redemandé avec Tamburini, Lablache et Mme Persiani.

*** *Liége.* — Dans sa séance d'avant-hier, le conseil de régence a décidé que la statue de Grétry sera élevée sur la place de l'Université. Il paraît qu'on va s'occuper tout de suite des travaux du piédestal, le monument devant être en place pour l'époque de l'inauguration du chemin de fer. — Les représentations de la compagnie italienne se trouvent momentanément interrompues, l'état de la santé de Mlle Mathey ne lui permettant pas de chanter d'ici à quelque temps. M. Negri part aujourd'hui pour Paris, d'où il reviendra dans huit jours accompagné d'une nouvelle prima donna.

*** *Bruxelles.* — Il est question d'un grand concert que les artistes de l'orchestre du Théâtre-Royal, pour utiliser le repos forcé auquel les astreint la fermeture prolongée du théâtre, se proposent de donner dans les premiers jours de juillet prochain, et dont l'attrait, indépendamment de l'intérêt que peut inspirer leur position, sera rehaussé par le concours de plusieurs célébrités musicales, telles que MM. Servais, Vieuxtemps, Géraldi et Blaes. Ce concert, fixé au dimanche 5 juillet, à midi, aura lieu dans le temple des Augustins, qui est accordé par M. le ministre des travaux publics, et sera dirigé par M. Fétis, maître de la chapelle du roi et directeur du Conservatoire royal de musique.

*** *Florence.* — Le 10 juin, a été représenté pour la première fois au théâtre de la Pergola, à Florence, un nouvel opéra intitulé *Rosmonda*, musique de M. Giulio Alari. Des applaudissements unanimes ont salué cette œuvre dont le maestro a été rappelé douze fois sur la scène pendant la représentation. Madame Laty a débuté dans cet ouvrage, dont le principal rôle avait été écrit pour elle; son succès a été complet. Cette cantatrice a justifié dans cette soirée d'épreuve les espérances qu'avaient conçues de son talent les nombreux amis qu'elle compte à Paris. L'abondance des matières nous force de remettre à un prochain numéro les détails sur cette représentation, contenus dans notre correspondance particulière.

ERRATA

N° 41, p. 346, lignes 48 et 49, au lieu de : Celui, en un mot, qui semblait chargé de ratifier, lisez : *Celui, en un mot, qui semblait chargé de rectifier.*

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

CHEZ COLOMBIER, ÉDITEUR DE MUSIQUE, RUE VIVIENNE, 6.

ELWART. THÉORIE MUSICALE, SOLFÉGE PROGRESSIF, rédigé d'après un plan qui réunit l'exposé des règles à leur application immédiate, contenant une série d'exercices à deux voix, les principes élémentaires de l'art du chant, en duo avec accompagnement de piano. Prix net. 3 50

— Petit manuel d'harmonie. Prix net. 2 50

F. KALKBRENNER. Grande fantaisie pour le piano sur l'*Ange déchu*, mélodie de Vogel. 7 50

J.-B. TOLBECQUE. Quadrille la Normande, pour le piano, à 2 et à 4 mains. Chaque. 4 50

— Pour grand orchestre, 9 fr., en quintette. 4 50

A. MARQUERIE. Les Soirées d'été, deux quadrilles brillants et faciles pour le piano. Chaque. 4 50

GOMION. La Batelière de 16 ans, morceau facile et brillant pour piano et violon. 7 50

N. LOUIS. Op. 35. Fantaisie montagnarde, pour piano et violon. 7 50

A. VOGEL. Le Martyr, mélodie pour voix de basse 4 50

AD. FELTRE. Printemps d'amour, rom. de M. Barateau. 2 »

Cte. ADHEMAR. Mon cœur pour ton cœur, romance de M. Delonlay. 2 »

A. DELATOUR. Non, monseigneur, chansonnette; Je n'ose l'aimer. 2 »

F. BÉRAT. Les Deux frères savoyards, chanson savoyarde, romance à deux voix. 2 50

— La Prière dans le bois, nocturne à deux voix. 4 »

— Les Premières Feuilles, 3 valses très faciles pour le piano. 4 40

PUBLIÉ PAR CHABAL, BOULEVARD DES ITALIENS, 10.

AD. LECARPENTIER. Divertissement facile à quatre mains sur un thème favori de l'*Elisire d'amore*. Prix. 6 fr.

ED. WOLFF. Six mélodies de F. Schubert, arrangées d'une manière très brillante pour le piano.

— N° 1. Ave Maria. 5 »

— 2. Dans le bosquet. 3 »

— 3. Les regrets. 3 »

— 4. Le voyageur. 3 »

— 5. Les plaintes de la jeune fille. 5 »

— 6. Tu es le repos. 3 »

— Les six morceaux réunis. 15 »

En vente chez Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

COLLECTION DES MELODIES
DE GIACOMO MEYERBEER,

ILLUSTRÉES PAR A. DEVÉRIA.

N° 1. Fantaisie.	4	50
2. Seul.	4	50
3. La marguerite du Poëte.	2	»
4. Suleika.	4	50
5. Le Jardin du Cœur.	2	»
6. Guide au bord ta nacelle.	2	»
7. Sirocco.	4	50
8. La Chanson de maître Floh.	4	50
9. Chanson des Moissonneurs vendéens.	4	50
10. De ma première amie.	2	»
11. Elle et moi.	2	»
12. Chanson de Mai.	4	50
13. Rachel à Naphtalie.	2	»
14. A une jeune mère.	2	»
15. Le Moine (pour voix de basse).	6	»
16. La Barque légère, romance.	3	»
17. Ballade de la reine Marguerite.	2	»
18. La Folle de Saint-Joseph.	2	»
19. Mère-grand', nocturne à 2 voix.	3	»
20. Le Ranz des vaches d'Appenzel.	3	»
21. Le Vœu pendant l'orage.	3	»
22. Le Poëte mourant.	5	»
23. Scène et Prière, composées pour Mario dans Robert-le-Diable.	6	»

Collection des Mélodies
DE F. SCHUBERT,

Traduction nouvelle par Emile DESCHAMPS, illustrées par A. DEVÉRIA.

N° 1. Adieu.	2	»
2. Les Astres.	2	»
3. Ave Maria.	4	50
4. La Barcarolle.	4	50
5. La Berceuse.	2	»
6. La cloche des Agonisants.	4	50
7. La jeune fille et la Mort.	2	»
8. La jeune Mère.	2	»
9. La jeune Religieuse.	4	50
10. Marguerite.	4	50
11. Les plaintes de la jeune Fille.	4	50
12. La Poste.	3	»
13. Le Roi des Aulnes.	4	50
14. Rosemonde.	3	»
15. La Rose.	3	»
16. La Sérénade.	3	»
17. L'Illusion.	3	»
18. L'Éloge des larmes.	3	»
19. Le chasseur des Alpes.	3	»
20. La Truite.	3	»
21. Le Voyageur.	3	»
22. Le Vieillard.	3	»
23. Tu es le repos.	3	»
24. Thécla.	3	»
25. Auprès de toi.	3	»
26. Le Chant de la Caille.	3	»
27. Suleika.	4	50
28. La Vision.	3	»
29. Les Regrets.	3	»
30. L'Exilé.	3	»
31. Sois toujours mes seules amours.	3	»
32. L'Echo.	3	»
33. Pressentiment du guerrier.	3	»
34. Chansonnette du ruisseau.	»	»
35. L'Étoile du soir.	2	»
36. Dans le Bosquet.	3	»
37. A Mignon.	»	»
38. Les Adieux.	»	»
39. Le Pêcheur.	3	»
40. Sur le bord du lac.	2	»
41. Le Meunier et le Ruisseau.	3	»
42. Chanson des Chasseurs.	3	»
43. La Plainte du Pâtre.	3	»
44. Le Mal du pays.	4	50
45. A la Mort.	2	»
46. Désir de voyager.	4	50
47. Les larmes gelées.	3	»
48. La couleur favorite.	»	»
49. Bonjour.	»	»
50. Impatience.	»	»
51. Dans le lointain.	4	50
52. Salut fraternel.	4	50

Collection complète des Mélodies
DE H. PROCH.

PAROLES FRANÇAISES DE CASTIL-BLAZE, ILLUSTRÉES PAR A. DEVERIA.

N° 1. Le Cor des Alpes pour soprano.	3	
pour contralto.	3	
avec accompagnement de violoncelle ou cor.	6	
2. Calavresella.	3	75
3 Le Chant du Czicosch.	4	50
4. La mourante.	3	
5. Gage d'amour.	3	
6. Si elle pense à moi.	3	75
7. Le Rossignol captif.	3	
8 Ma richesse.	3	75
9. Barcarolle.	3	75
10. La Fille du pêcheur.	3	75
11. Chant du voyageur et A elle.	4	50
avec accompagnement de violoncelle ou cor.	6	
12. Le mal du pays.	3	75
13. L'Étranger.	4	50
14. Les trois compagnons.	4	50
15. Là bas.	4	50
16. Sur la colline.	4	50
17. Les orages du cœur.	3	75
18. Mon rêve.	3	75
19. Les deux songes.	4	50
20. Ton image.	3	75
21. La jeune fille aveugle et Le crépuscule.	4	50
22. Le trouvère et Le passant.	4	50
23. Le désir et Les larmes du cœur.	4	50
24. Je pense à lui.	4	50
25. La foi, l'espérance et l'amour.	3	
26. Le ménétrier et l'hôtesse.	4	50
27. Les joyeux compères.	4	50
28. Le retour.	3	
29. Dans le vallon.	4	50
30. L'orfévre.	4	50
31. La voix du cœur.	3	75
32. Le pêcheur aveugle.	4	50
33. L'enfant au ruisseau.	3	75
34. Tristesse et La fleur de la montagne.	4	50
35. Aux étoiles.	3	
36. Vis-à-vis de ma fenêtre.	3	75
37. Ma plainte.	3	75
38. Inquiétude.	3	75
39. Adieu.	3	75
40. Marie la Verte.	4	50
41. L'églantine.	3	
42. Si j'étais la fauvette.	3	75
43. Le pauvre oiseau et Tes yeux.	4	50
44. Dans le moulin.	4	50

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 43.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
5 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 5 juillet 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. De l'utilité des sociétés d'amateurs; Cercle musical; par AUG. MOREL. — Quintetto de M. Turcas; par BERTON. — Stephen Heller; par H. BLANCHARD. — Chronique dramatique; par C. MERRUAU. — De l'enseignement du piano; par H. BLANCHARD. — Correspondance particulière : Poitiers. — Revue critique; par M. BOURGES. — Nouvelles. — Annonces.

Dans le courant du mois de juillet, MM. les abonnés recevront les portraits de *MM. Duprez*, *Rubini*, *Tamburini*, *MMes Damoreau*, *E. Garcia* et *Pauline Garcia*.

DE L'UTILITÉ DES SOCIÉTÉS D'AMATEURS.

CERCLE MUSICAL.

Avec ses théâtres lyriques, ses établissements de concerts, son Conservatoire, Paris est sans contredit, de toutes les villes du monde, celle qui fait le plus pour l'art musical; mais tout en admirant l'extrême développement qu'y ont pris les diverses branches de ce bel art, on ne peut que s'étonner qu'au milieu de cette foule de fidèles sectateurs qui à différents titres en professent le culte, il lui manque cependant une spécialité que l'on voit au contraire fleurir souvent dans des villes d'une importance bien moindre, celle des amateurs. L'amateur à Paris existe sans doute, et quelquefois d'une manière très brillante à l'état d'individualité, mais comme être collectif, il est presque entièrement nul. Paris est peut-être la seule grande ville qui n'ait pas de société philharmonique et où les amateurs n'aient encore formé aucune espèce d'association.

Cet état de choses nous semble facile à expliquer; c'est précisément parce que les sociétés d'artistes ont atteint parmi nous de si beaux résultats que les amateurs sont restés isolés, ne sentant pas comme dans les localités moins favorisées sous le rapport des jouissances musicales, la nécessité d'unir leurs efforts. La difficulté aussi était pour eux beaucoup plus grande que partout ailleurs, car ils étaient tenus à faire plus, précisément à cause des termes de comparaison qu'ils avaient autour d'eux, et il est évident que les concerts d'amateurs à Paris, pour peu qu'ils eussent été faibles, auraient vu encore s'accroître la mauvaise réputation proverbiale qui pèse sur eux, quand on les aurait comparés par exemple aux concerts du Conservatoire ou seulement à ceux de la rue Saint-Honoré et de la rue Vivienne.

Voilà comment il se fait que la musique, la musique de masse surtout, n'existe à Paris que par les artistes qui l'ont poussée il est vrai à un degré de perfection incomparable. Cela est-il un bien, et les admirables résultats obtenus parmi nous par les sociétés d'artistes sont-ils tels que le manque d'une société d'amateurs ne fasse absolument aucun vide dans notre mouvement musical? Nous ne le pensons pas. En dehors de ce que font les artistes dans leurs théâtres et leurs concerts, nous croyons qu'il y aurait en-

core beaucoup à faire pour l'art, et peut-être des amateurs seuls seraient-ils en position pour le faire. Voyez plutôt où en sont nos théâtres et nos concerts. Cinq ou six pièces du jour, voilà à peu près tout ce qui compose le répertoire courant de nos théâtres lyriques; pour eux les chefs-d'œuvre du passé sont presque entièrement comme non avenus. Pour les concerts les choses ne sont pas tout-à-fait de même; les chefs-d'œuvre consacrés y ont une vie beaucoup plus longue, mais ils y règnent exclusivement, si bien que les œuvres du présent en sont impitoyablement exclues, et que les jeunes compositeurs ne peuvent, malgré tous leurs efforts, espérer d'y obtenir accès. Eh bien! ces anciens chefs-d'œuvre, qui ont fait dans leur temps la gloire de nos théâtres, et que nos théâtres repoussent aujourd'hui, une société d'amateurs pourrait les faire revivre en en conservant du moins les plus précieux fragments; ces œuvres nouvelles, que les sociétés d'artistes n'ont pas le temps ou ne veulent pas se donner la peine d'examiner, et parmi lesquelles on trouverait peut-être quelque chef-d'œuvre, une société d'amateurs pourrait leur donner les moyens de se produire. A une société d'amateurs il appartiendrait d'entretenir ainsi par ses efforts généreux, à la fois le culte du passé et les espérances de l'avenir. Les jeunes compositeurs qui, sentant quelque chose en eux, veulent donner l'essor à leur imagination, travailleraient avec bien plus d'ardeur quand ils songeraient qu'il y a là un orchestre plein de zèle et de bonne volonté disposé à accueillir leurs premiers essais et à leur accorder tous les encouragements qu'ils pourront mériter.

Un autre service que pourrait nous rendre encore une société d'amateurs, ce serait de diminuer un peu le nombre de ces concerts au piano dont Paris est accablé chaque hiver. Nous n'avons pas, à coup sûr, l'idée de chercher à rabaisser le moins du monde la gloire du piano, nous savons trop bien apprécier l'utilité de cet instrument qui est pour beaucoup dans les progrès que l'art musical a accomplis de nos jours, mais nous ne pouvons nous empêcher de déplorer que par lui bien des médiocrités trouvent si facilement le moyen d'usurper une part non méritée dans l'attention du public, et puis même pour les artistes d'un talent reconnu n'est-il pas fâcheux qu'ils ne puissent à moins de frais énormes se procurer pour leurs concerts le concours d'un orchestre, et que l'effet de la plupart des compositions qu'ils nous font entendre doive toujours être amoindri par la monotonie de l'accompagnement au piano?

Il serait superflu d'insister davantage sur les services que pourrait rendre à l'art musical une société d'amateurs établie sur des bases convenables. La chose saute aux yeux. Aussi éprouvons-nous un véritable plaisir à pouvoir dire qu'il ne faudra peut-être pas bien long-temps encore pour que Paris jouisse des avantages que peut procurer une semblable institution. Voici en effet la troisième année que plusieurs amateurs appartenant à l'élite de la société parisienne ont formé un Cercle musical qui, pendant l'hiver, réunit son orchestre régulièrement une fois par semaine à d'excellentes séances d'étude. Pour être vrais, nous devons convenir que les commencements de cette société n'ont pas été excessivement brillants; on n'a guère pu dès l'abord louer que le zèle et la bonne volonté de ses membres: mais grâce à leur persévérance courageuse, grâce à l'excellente direction que son comité et son habile chef d'orchestre ont su donner à ses études, l'expérience est venue peu à peu, et les progrès ont été assez rapides pour que dès aujourd'hui les résultats obtenus puissent être regardés comme artisfaisants.

Le chef d'orchestre, à qui il faut faire honneur en grande partie de l'ensemble remarquable qui commence à régner aux séances du Cercle musical, est M. Tilmant aîné. Ce nom en dit assez. M. Tilmant dirige l'orchestre du Cercle musical avec un zèle remarquable et avec cette habileté qui lui a valu depuis trois ans le bâton de mesure du Théâtre-Italien. Un petit nombre d'artistes seulement font partie de l'orchestre, qui est pourtant au grand complet. Ce sont M. Durier, l'excellent contre-bassier, M. Lenepveu, un de nos bons violonistes, et deux ou trois instruments à vent que l'on n'a pu trouver parmi les membres du cercle. Les amateurs remplissent seuls le cadre du reste de l'orchestre qui est au grand complet. Le comité qui dirige avec beaucoup d'intelligence les travaux du Cercle musical est présidé par M. Ch. de Bez. M. de Bez est le fils d'un amateur, je devrais dire d'un artiste, bien connu par son remarquable talent comme peintre paysagiste, et qui possède une très belle galerie dans laquelle ses excellents tableaux brillent à côté des meilleures productions des premiers maîtres de l'époque. C'est dans cette galerie, que M. de Bez père s'est empressé avec la plus gracieuse obligeance, de mettre à la disposition du Cercle musical, que la Société tient ses séances. Ainsi, dans cette salle tapissée de ses chefs-d'œuvres, la peinture a été heureuse de donner à la musique une hospitalité fraternelle. Il y a là des campagnes riantes, des bois touffus, des ruisseaux limpides qui écoutent avec délices la *Symphonie pastorale*, et des montagnes escarpées, des forêts sauvages à la façon de Salvator Rosa, qui éprouveront d'étranges tressaillements quand il leur sera donné d'entendre la *Marche des pèlerins*, d'Harold.

Avant de se séparer à la fin de la saison musicale, le Cercle musical donne toujours un grand concert public qui offre comme un résumé des travaux de la société, et témoigne de la marche ascendante qu'elle suit dans la voie du progrès. Celui de cette année, qui a eu lieu dans la salle Henri Herz, a été très brillant. L'orchestre a exécuté avec beaucoup d'ensemble la symphonie en *ré* de Beethoven, et l'ouverture de *Roméo et Juliette*, de Steibelt. Les chœurs de la Société, car la Société, depuis quelque temps, vient de s'adjoindre des chœurs, et se propose les années suivantes de donner un grand développement à la partie vocale, les chœurs de la Société ont chanté la prière de *Moïse*. Mademoiselle Henri a dit d'une manière remarquable le bel air de *Fernand Cortez*. Le premier hautbois de l'orchestre, M. le comte Giordano, dans une fantaisie de Brod, a donné la meilleure opinion du talent des membres de la Société. Ce solo de hautbois a tenu dignement sa place à côté du solo de violon du jeune Dimitrieff, et du solo de flûte de l'habile virtuose Dorus. Madame Widemann était aussi du nombre des artistes que les amateurs avaient appelés à leur aide; sa belle voix vibrante s'est déployée heureusement dans ces admirables couplets que Berlioz a placés dans le premier récitatif du prologue de sa symphonie de *Roméo et Juliette*. Et tous ces morceaux, airs et chœurs d'opéras, et solos d'instruments, ont été accompagnés par l'orchestre de la Société, de sorte que le piano n'a pris part à ce concert que pour accompagner la mélodie de Schubert, *Marguerite*, qu'une gracieuse cantatrice, mademoiselle de Saint-Yon, a dite avec beaucoup d'âme. Le brillant auditoire qui remplissait la salle de M. Henri Herz a constamment témoigné par ses applaudissements de l'intérêt que lui inspirent les travaux du Cercle musical, travaux qui commencent déjà à porter leurs fruits, mais qui promettent bien plus encore pour l'avenir.

Nous avons cru utile d'appeler ainsi la publicité sur les premiers efforts d'une institution naissante qui peut, selon nous, rendre de notables services, et qui a par conséquent droit à la sympathie de tous les amis de l'art musical, artistes ou amateurs. Les artistes, nous l'avons déjà dit, seront bien aises à l'occasion de pouvoir compter sur le con-

cours obligeant d'un orchestre qui sera toujours prêt à se mettre à la disposition de ceux qui mériteront cette faveur. Déjà, cette année, l'orchestre du Cercle musical a pris une part active au concert du jeune Dimitrieff, et surtout à celui de l'habile pianiste, mademoiselle Loveday, à qui il a accompagné un concerto de Hummel, et le morceau de salon de Weber. Mais c'est surtout aux amateurs que cet appel s'adresse. Nous ne craignons pas de le dire, c'est un devoir pour tout amateur parisien qui mérite ce titre, c'est-à-dire qui aime réellement la musique, de venir apporter à la société naissante le concours de son talent et de son zèle, et de l'aider de tout son pouvoir à atteindre le but élevé qu'elle se propose. Dans ces commencements, encore humbles et modestes, il y a peut-être le germe d'une grande institution.

Aug. Morel.

QUINTETTO DE M. TURCAS.

La musique instrumentale, dite musique de chambre, genre illustré par les chefs-d'œuvre des Mozart, Haydn, Boccherini, Beethoven, Onslow, semblent n'être plus en faveur : nous pensons qu'il n'en est pas ainsi, et que la seule cause de cet apparent refroidissement est le manque d'aliment à ce foyer de lumières musicales. Nous pensons que les compositeurs modernes, intimidés par les prodiges enfantés en ce genre par leurs prédécesseurs, ont craint la comparaison, ou bien, qu'entraînés par leur génie, ils ont consacré de préférence leur plume à la musique d'église ou à la musique dramatique. En général, c'est à ce dernier genre que se vouent presque tous nos jeunes compositeurs. Le succès étant plus ostensible à la scène qu'à la chambre, quoique n'étant pas moins difficile à mériter, il est par cette raison plus recherché. Nous avons vu avec grand plaisir que M. Turcas vient de produire un nouveau quintetto pour deux violons, alto et deux violoncelles, ou contrebasse *ad libitum*. Ce morceau a été exécuté vendredi dernier au Conservatoire par MM. Habeneck aîné, Norblin, Lecointe, Chaine et Dancla jeune. Nommer ces artistes et leur digne chef, c'est faire l'éloge de la parfaite exécution de cette nouvelle œuvre. M. Habeneck surtout s'est montré grand artiste par le beau style qu'il a déployé, ainsi que par la perfection et l'énergie qu'il a mises dans son jeu. Cette composition renferme dans toutes ses parties de grandes beautés, sous le rapport de l'agencement des parties qui concertent parfaitement entre elles, et sous celui des pensées mélodiques ainsi que pour le choix des effets d'harmonie, laquelle est toujours pure, et quoique originale, n'offre jamais de bizarrerie. En résumé, ce morceau a mérité à son auteur les suffrages du petit auditoire qui a assisté à son exécution, auditoire composé de MM. Cherubini, Zimmerman, Batton, quelques professeurs et élèves du Conservatoire.

Berton,
Membre de l'Institut.

STEPHEN HELLER.

Nous avons donné il y a quelque temps à la *Gazette musicale* un article sur les musiciens modestes, dans lequel figurait avec justice M. Stephen Heller. Depuis il nous a souvent pris l'envie d'en écrire un sur les musiciens immodestes; mais ne serait-ce point, nous sommes-nous dit, vouloir raccommoder en pure perte les trous du manteau de Diogène? frapper inutilement pour les corriger la folie et l'orgueil humains? — Et d'abord, objecteront les puristes, immodeste ne veut pas précisément dire le contraire de modeste, comme incommode signifie exactement l'opposé de commode. Etre immodeste, c'est manquer aux lois de la pudeur, c'est blesser la décence par des attitudes peu régulières, ou quelques costumes bizarres; on est immodeste par le regard ou par la façon de s'habiller. C'est bien un peu par de telles manières, au reste, que se distinguent certains artistes de notre époque, ceux surtout qui prétendent régénérer l'art. La plupart qui ont beaucoup de talent ne se contentent point de ce talent, ils se croient obligés de l'obscurcir, soit en dogmatisant, soit en faisant du bizarre et en courant après l'*exceptionnalité*. Ton inspiré, naïve outre-cuidance d'amour-propre, conviction vraie ou simulée de son propre mérite, affectation dans la forme extérieure, tels sont les interprètes de la jeune école musicale, que le ridicule qui a stigmatisé le bousingotisme littéraire, ne paraît pas guérir de ses travers.

Ce serait perdre son temps que de vouloir réformer ces réformateurs; ils s'indignent contre la critique, ne reconnaissent point ses droits, et la déchireraient volontiers de leurs ongles, comme fit ce grand enfant de Talma à l'égard de l'abbé Geoffroy, voulant qu'on respectât la toute-puissance de son talent, comme on respectait alors les faits et gestes et toutes les idées de son maître l'empereur. Il faut voir, nous qui signons notre critique impartiale, quelles réclamations passionnées et parfois grotesques elle nous attire! La plupart du temps, c'est sous la forme anonyme que nous arrivent ces soi-disant représailles. Ce nous est une distraction assez amusante que le ton colérique en style peu correct de quelques unes de ces réclamations. A la physiognomonie des signes calligraphiques de quelques unes, on voit qu'elles partent de mains féminines, et que messieurs les musiciens, qui généralement ne sont pas très lettrés, s'en remettent à mesdames leurs épouses ou adoratrices du soin de venger leur talent incompris, ayant peut-être entendu dire que lady Walter Scott menaçait, en véritable virago, de couper les oreilles à tout critique qui oserait trouver un défaut dans les romans de son mari.

Par une de ces capricieuses fantaisies de la pensée à qui la charte permet de prendre toutes les formes, nous avions dit, dans un de nos derniers articles, notre goût pour les encriers, faisant part à la postérité de cette monomanie innocente. Voilà qu'un anonyme qui ne comprend pas la légère ironie, cette figure de réthorique inventée par Socrate et que nous nous sommes appliquée à nous-mêmes, nous écrit pour nous tancer vertement sur notre présomption, déguisant cette leçon hardie et de bon goût sous le voile pseudonyme de : *un Fâcheux*, qu'il aurait pu tout aussi bien signer sans se compromettre des noms rococos d'Éraste ou de Damis.... O stupidité humaine! tu es comme le génie, tu n'as point de bornes. Et puis notre pseudonyme se scandalise fort de nous voir prendre le mot de *Silves* qui, d'après Stace, exprime cependant d'une manière assez pittoresque un mélange de plusieurs matières, miscellanées, forêt, broussailles intellectuelles, broutilles, etc. Décidément notre antagoniste a bien fait de garder l'anonyme; et si l'on nous demandait pourquoi nous ne l'avons pas laissé dans son obscurité, ma foi nous ne saurions trop que répondre, si ce n'est de conseiller à cet individu mystérieux qui prend vaniteusement le nom d'un des personnages d'une charmante comédie de Molière et qui nie les monomanies des hommes célèbres que nous avons citées, de lire l'*Hygiène des hommes de lettres*, ouvrage curieux, instructif et amusant, dans lequel il trouvera plusieurs des traits que nous avons cités.

Mais c'est trop nous occuper de nos mystérieux correspondants, venons-en à M. Stephen Heller qui n'a pas un talent anonyme et dont le nom serait plus souvent cité parmi ceux de nos bons pianistes-compositeurs s'il n'y avait pas une foule de quasi-homonymes de ce nom dans le monde savant ou artistique. Indépendamment des Heller, des Eler, des Hellert, des Gellert, d'un Haller qui trouva le secret de rendre l'eau de la mer potable en 1789, et d'un Heller, peintre belge fort distingué; il existe encore parmi le peuple pianistique un nommé Heller, qui ne laisse pas que d'avoir aussi, pour sa part, une belle place dans l'art musical. Il est plus essentiel qu'on ne croit, lorsqu'on entre dans la carrière de la publicité, que votre nom soit tranché, qu'il frappe et se retienne tout d'abord. Quand on n'a point le bonheur de se nommer Raphael, Michel-Ange, Salvator-Rosa, Mozart ou de Châteaubriand, il faut se fabriquer un nom comme le firent les sieurs Poquelin et Arouet. Quoi qu'il en soit, celui de Stephen Heller a souvent retenti, ainsi que nous venons de le dire, dans le monde musical; et les *vingt-quatre études pour le piano* qu'il vient de publier ne peuvent qu'accroître et fixer sa double réputation d'excellent pianiste et de bon compositeur.

Les *études* de M. Heller divisées en deux livres sont une œuvre d'inspiration et de goût, autant qu'un ouvrage scolastique. Ce qui distingue les études des pianistes modernes, c'est surtout cette union de la pensée mélodique, de la grâce, avec le développement, dans ce qu'il a de plus riche, de plus varié, du mécanisme de l'instrument : c'est l'*utile dulci* d'Horace mis en pratique dans chaque étude, à très peu d'exceptions près. La première, qui porte le titre de PRÉLUDE, est un exercice en triolets qui brille par l'entrain et la vivacité. Celle qui suit sous le titre d'IMPROMPTU, en *la* mineur, à 5/8, nous paraît être de ces impromptus faits à loisir comme ceux du marquis de Mascarille dans les *Précieuses ridicules*, car on n'improvise guère des morceaux modulés avec autant d'art et conduits avec cette logique que ne réclame pas rigoureusement le genre de l'impromptu. Au reste, quelle que soit la méthode ou le temps employé pour composer ce morceau, il n'en fera pas moins de plaisir à ceux qui l'exécuteront ou l'écouteront.

Sous le titre de CANZONETTA, le n° 3 est une mélodie franche, bien rhythmée et pleine d'originalité; elle n'a qu'un défaut, c'est d'être trop courte. La ROMANCE qui suit est tout empreinte d'une simplicité de musique primitive et par conséquent d'une naïveté charmante.

Le n° 5, portant le titre de LIED, est une élégante broderie en triolets pour la main droite, pendant que la même main fait entendre la mélodie principale qu'elle doit bien prononcer. Rien de plus vif, de plus ingénieux que cette étude.

Exercer la main droite aux octaves et la main gauche à faire les dixièmes avec facilité, tel est le but du n° 6 en *si* mineur, qui porte le titre d'ESQUISSE, constamment écrit à quatre parties avec deux mélodies de l'effet le plus piquant. Cette esquisse vaut un tableau de maître, car elle est exquise de sentiment mélodique, de style pur, d'unité de pensée et de logique. L'ÉGLOGUE qui suit, à trois temps aussi, a peut-être encore plus d'originalité que la précédente : elle se distingue par l'emploi le plus élégant de la syncope. Ce mouvement rhythmique, employé ordinairement pour exprimer l'agitation intérieure, pourra sembler, à des esprits méticuleux, en contradiction avec le caractère de l'églogue; mais le murmure des ruisseaux, mais le bruissement du feuillage ne sont ils pas aussi une agitation, et n'est-il pas du ressort de l'art musical de les peindre? — Nous passons légèrement sur le n° 8, dont le thème, un peu commun, rappelle le caractère de la contredanse française du temps passé, pour arriver au LIED en *mi* naturel, 6/8, qui est une charmante idéalité, un vol de sylphide sur un chant villageois placé à la main gauche pendant que la droite voltige d'une grâce charmante, et module de la manière la plus simple et la plus naturelle : et puis, le premier livre est terminé par un SCHERZO en *si* majeur dont le faire rappelle l'esprit et la grâce des *minuetti* de Haydn unis à l'originalité des *scherzi* de Beethoven. La seconde reprise, *canto simplice*, est d'une élégance parfaite, car c'est surtout par la distinction que brillent les mélodies de M. Heller.

Le n° 13 du second livre, intitulé ALLEMANDES, est une de ces valses empreintes du caractère national dans lesquelles le compositeur se joue du rhythme par un bris simulé de la mesure, rend sa marche irrégulière comme celle de mademoiselle de La Vallière, qui boitait, dit-on, avec beaucoup de grâce. La modulation enharmonique dont nous félicitons M. Heller de ne pas abuser comme la généralité des compositeurs pianistes, joue cependant un rôle dans cette jolie valse, et ne laisse pas que d'ajouter quelque chose de piquant à son allure. L'étude suivante n'est pas d'un caractère moins neuf. C'est encore un LIED sous lequel se dessine un accompagnement d'une coquetterie charmante, dialogué entre la main gauche et la main droite, tandis que cette dernière fait entendre un chant large et soutenu, qui, vers la fin, quand de *mi* bémol mineur on est passé en *mi* bémol majeur, est répété à l'unisson d'une façon délicieuse avec un accompagnement intermédiaire à la main droite. Cette étude est un exercice aussi utile pour le mécanisme des doigts qu'il est agréable à l'oreille.

Sous le titre singulier de FEUILLET D'ALBUM que les esprits positifs, les mathématiciens trouveront sans doute un peu maniéré, l'auteur a jeté en une page une jolie pensée mélodique placée encore à la main droite qui dessine aussi un élégant accompagnement en triolets, pendant que la basse sert de large canevas à cette belle et riche broderie. Une étude de ce caractère et de ce style est une bonne fortune mélodique et harmonique, et qui doit obtenir autant de succès dans un salon que la plus jolie romance. Si elle a un défaut, c'est de faire dire, lorsqu'on l'entend et qu'on arrive à la fin : oh, déjà!

Après un CAPRICCIO une nouvelle ÉGLOGUE, un INTERMEZZO un peu mélodramatique, un RONDEAU dans la manière française, vive et élégante, vient une FANTASINA en *ut* mineur, chant plaintif et naïf qui semble fait pour recevoir des paroles douces et mélancoliques; puis encore un LIED, car l'auteur semble affectionner cette dénomination allemande. Cette fois, n° 21, c'est la basse qui chante, et la main droite accompagne par un dessin qui demande, dans le toucher, délicatesse et légèreté.

L'ESQUISSE n° 22 a beaucoup de franchise et d'originalité : c'est un 6/8 en *sol* mineur d'un style lourdement villageois, et cependant qui abonde en finesses harmoniques. L'étude 23e en *allegretto grazioso*, est riche d'effet et d'une exécution difficile, surtout pour la main droite, qui cumule, comme dans quelques unes des précédentes études, le chant et l'accompagnement. C'est une des plus longues du recueil, comme elle en est aussi une des plus utiles à travailler avec soin pour en faire ressortir le chant avec netteté. La TOCCATINA qui termine ce recueil a de l'entrain et de la chaleur : c'est une belle péroraison d'un bel ouvrage qui sera apprécié par tout pianiste qui prend son art au sérieux, et qui ne plaira pas moins aux amateurs, car il abonde en idées mélodiques, gracieuses, trop souvent remplacées dans ce genre d'ouvrages par les exercices exclusivement mécaniques. M. Stéphen Heller s'est également garanti de la sécheresse scolastique, de la forme vulgaire commune et plate, et n'est point tombé, quoique jeune, dans les singularités, dans le mépris des idées reçues, le fantastique, le drôlatique, le

satanique de l'école romantique, école qui, ainsi qu'il nous le disait fort judicieusement lui-même, a de belles choses, mais n'est pas une belle chose. Il y a donc succès probable, inévitable et durable pour les Études de M. Stéphen Heller.

Henri Blanchard.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Le monde a vu des empires tomber, les systèmes politiques les plus opposés se détrôner tour à tour, toutes les opinions philosophiques avoir chacune leur jour de règne et conduire les esprits d'erreur en erreur, sous prétexte d'atteindre de prétendues vérités, qu'une expérience de plus faisait bientôt reconnaître n'être que des erreurs elles-mêmes; il a vu les hommes les plus divers, les choses les plus ennemies se succéder sans fin ni repos; il a assisté en un mot aux révolutions les plus étonnantes. Mais ces vicissitudes des nations, de la politique, de la philosophie, ne sont rien auprès des vicissitudes de la chevelure d'Arnal, que le Vaudeville nous a montrées dans une espèce d'Odyssée dramatique en quatre tableaux. Les auteurs ont pensé qu'à une époque où tout marche, où un mouvement irrésistible emporte les hommes et les choses, les chevelures ne pouvaient rester stationnaires, et ils les ont soumis à la loi, sinon du progrès, du moins du changement. En conséquence, la tête d'Arnal subit les plus singulières métamorphoses; elle passe sans modération, sans ménagement, du rouge le plus effréné au noir le plus invraisemblable, et de ce noir à un blond fade et sentimental. C'est un chapitre de plus à ajouter à l'instabilité des choses humaines. Ces étranges péripéties dans la nuance de la chevelure d'Arnal en entraînent de non moins étranges dans sa vie; et à cela rien de surprenant. L'histoire ne nous apprend-elle pas que les couleurs ont gouverné le monde? Les couleurs rouge et blanche, par exemple, n'ont-elles pas servi en Angleterre de symbole et de drapeau aux maisons d'York et de Lancastre? n'ont-elles pas armé une partie de la nation l'une contre l'autre, et donné lieu à des drames terribles dont tout un peuple était acteur? et remarquons en passant que les couleurs dont se pare successivement la tête d'Arnal n'ont pour toute conséquence qu'un petit vaudeville bien inoffensif. Il ne faut donc pas s'émerveiller si l'interférence de coloris avec laquelle la chevelure de notre héros abuse du contraste des nuances lui attire tour à tour des haines et des sympathies; telle femme qui n'avait pas résisté à la séduction de beaux cheveux noirs ne se trouve que médiocrement sollicitée par l'appât de cheveux blonds, c'est du moins ce qu'affirment MM. Courcy et Dupeuty, auteurs de la pièce nouvelle.

Donc Arnal, qui pour cette fois a pris le nom de Bonaventure, est affligé de cheveux d'un rouge malheureusement incontestable; on dirait qu'on les a teints dans la pourpre de Tyr. Il est difficile d'imaginer tous les inconvénients qui résultent de cette nuance royale pour l'infortuné Bonaventure. C'est un aliment perpétuel à la raillerie qu'il porte avec lui, aliment inépuisable et qui croît tous les jours. Il ne sait comment faire pour se débarrasser de ce malencontreux ornement dont l'a doué la nature, et il recevrait la calvitie comme un inestimable bienfait. Autre douleur. Bien que nous soyons dans un siècle d'égalité, cependant tous les cheveux ne sont pas égaux devant l'amour, et il paraît que les rouges en particulier ne sont pas en grande faveur auprès du beau sexe. Désespéré des quolibets dont les hommes le poursuivent, et de l'indifférence que lui opposent obstinément les femmes, Bonaventure se résigne à abandonner son village, et à porter sous des cieux plus cléments sa mélancolie et la désastreuse couleur de sa chevelure; peut-être trouvera-t-il dans d'autres pays des yeux moins prévenus! Le voilà donc qui s'en va à la découverte de regards plus sympathiques. Chemin faisant il rencontre au bord d'un ruisseau une espèce de sirène villageoise qui s'écrie en le voyant : oh! le beau rouge! Il est donc arrivé au terme de sa course, puisqu'il a obtenu ce qu'il avait si long-temps demandé en vain. La jeune bergère qui professe une telle admiration à l'égard de Bonaventure, a d'excellentes raisons pour cela; car elle est absolument dans le même cas que lui. Notre homme rend un hommage indirect à sa propre couleur, en approuvant sans restriction les tons un peu plus que dorés de sa nouvelle amie, et la pièce se terminerait par un hyménée entre des cheveux si bien faits pour s'apprécier et se comprendre, si un cheval, qui, au même moment, traîne un tilbury sur la grande route, ne jugeait à propos de prendre le mors aux dents. Bonaventure s'élance et sauve la vie à un dandy de haute encolure et de pure race. Ici se passe un calembour en action qui amène une singulière méprise. Les paysans saluent le jeune homme au tilbury du nom de M. Leduc; ce qui fait supposer à Bonaventure que c'est à un duc qu'il a eu l'honneur de rendre service. Il lui raconte que ses cheveux rouges font son malheur et l'ont rendu misanthrope. M. Leduc, qui n'est autre qu'un coiffeur, témoigne sa reconnaissance à son bienfaiteur en lui donnant une perruque du plus beau noir.

Armé de ce talisman, Bonaventure exerce sur tous les cœurs féminins un incroyable prestige; il est devenu irrésistible. Madame Larose, jardinière du château voisin, lui offre de succéder à son défunt mari; mais mademoiselle Justine, femme de chambre qui paraît avoir une affection particulière pour les bruns, prodigue les coquetteries les plus habiles et les plus triomphantes pour séduire notre brun improvisé. Bonaventure, qui apprend l'ingratitude avec le succès, abandonne la jardinière et suit mademoiselle Justine au château où il est élevé à la dignité de chasseur. Rien ne manquerait à son bonheur, puisqu'il est l'amant d'une soubrette charmante, puisqu'il a joint à tous ses agréments naturels une perruque noire, un habit tout galonné, un chapeau au plumet fanfaron et une raisonnable dose d'impertinence et de fatuité. Mais M. Leduc, qui faisait la cour à mademoiselle Justine, et qui a trouvé dans sa propre perruque la cause de tous ses malheurs et une rivalité victorieuse, cherche à reprendre les moyens de séduction qu'il a si imprudemment donnés à Bonaventure; il profite de son sommeil pour lui enlever la perruque qui a fait tant de conquêtes. Vous comprenez facilement le divertissant désespoir d'Arnal lorsqu'il se voit derechef condamné à ses cheveux rouges. Un malheur n'arrive jamais seul. La dame du château, la vieille marquise de *** choisit précisément ce fatal moment pour arriver de voyage. Bonaventure se précipite dans le cabinet de M. Leduc où il s'affuble au hasard de la première perruque venue; mais l'infortuné a pris une perruque blonde. La marquise, qui voit dans les cheveux de cette couleur le gage et le signe d'un sentimentalisme romanesque, donne à l'heureux possesseur de la crinière dorée la place de secrétaire intime. Mais bientôt surviennent madame Larose et mademoiselle Justine; à la vue du changement qui s'est opéré dans la personne de Bonaventure, elles restent stupéfaites; elles ne peuvent s'expliquer les singulières inconséquences qu'elles remarquent dans la chevelure de leur ex-séducteur, et elles affirment que M. Bonaventure était brun avant d'être blond. M. Leduc ajoute, pour renforcer leur argumentation, que le héros de ces dames n'est ni brun ni blond, mais rouge. La fortune d'Arnal s'évanouit donc

avec le mensonge de toilette qui lui avait si bien profité; d'autres mentent avec le cœur, il n'avait menti qu'avec ses cheveux. Redevenu roux comme devant, il retourne à la bergère rousse et lui offre son cœur et sa main.

Cette pièce est comme Samson, dont toute la force résidait dans les cheveux. La farce comique en est tout entière dans les perruques d'Arnal, ou plutôt ces perruques sont toute la pièce : supprimez-les, et il n'y a plus ni dialogue ni intrigue. Elles sont spirituelles, ingénieuses, bouffonnes. Lors même que la critique ne les approuverait pas complétement, elle ne devrait pas, nouvelle Dalila, les proscrire et les enlever à un vaudeville dont elles sont toute la gaieté, tout le mérite. Arnal trouve tous les jours de nouveaux secrets de verve moqueuse; ses lazzis à la fois divertissants et railleurs semblent tourner en ridicule l'hilarité qu'ils inspirent Singulière puissance comique que celle qui excite à la fois la censure et le rire!

Marco, représenté dernièrement au théâtre des Variétés, est une de ces pièces laborieuses qui se donnent plus de mal pour tomber que d'autres pour réussir. On y retrouve toutes les machines usées du vieux vaudeville, tous ces stratagèmes de scène qui montrent la corde et ne trompent plus personne. Travestissements, reconnaissances, surprises dans les ténèbres, intrigues innocentes qui voudraient être mystérieuses, et qu'on sait déjà avant de les avoir vues, rien n'y manque, si ce n'est l'esprit, si ce n'est l'imprévu, et cette chose si fugitive, si difficile à saisir, et sans laquelle il n'y a pas de pièce, l'intérêt. Il serait facile à Marco d'aimer ostensiblement Anna, jeune veuve parfaitement maîtresse de sa personne, et de s'en faire aimer. Mais c'est là quelque chose de trop simple, et maître Marco entend raffiner sur toutes choses. Il lui faut créer des difficultés là où il n'y en a pas, des mystères là où on peut agir et parler librement et au grand jour. Il désire être récompensé de son amour, et il ne trouve pas de meilleur moyen pour arriver à ce but que de rester éternellement ignoré de celle dont il voudrait toucher le cœur. Cependant il l'entoure de mille témoignages de tendresse, de soins ingénieux à plaire et à se dissimuler. Anna ne laisse pas d'être intriguée de cet invisible amour qui se fait sentir partout autour d'elle; mais son oncle, le podesta Donato, désire qu'elle épouse un certain baron Prioli. Elle part pour Florence et s'arrête à Parme où elle surprend les confidences de Marco à ses amis. Elle n'a plus de doute maintenant sur le nom de cet infatigable amant qui la poursuit sans cesse; mais elle ne se laisse pas fléchir et continue son voyage vers Florence. Par un de ces contrastes qu'affectionne le vaudeville, le baron Prioli arrive au moment où Anna monte en voiture, et Marco s'empare de la chaise de poste du baron pour courir sur les traces de la fugitive. Les brigands, cette providence des amants qui suivent leurs maîtresses, fournissent complaisamment à Marco l'occasion de sauver la vie à Anna et de montrer sa bravoure; c'était le moment ou jamais de se présenter, mais il trouve plus habile de disparaître après le service rendu. A Florence, il continue ces pareils manéges de tendresse vigilante et silencieuse; il n'y a pas de ruses inutiles qu'il n'emploie pour faire en secret ce qu'il lui est très bien permis de faire ouvertement; il mystifie son rival, qui s'y prête de la meilleure grâce du monde, il trompe le podestat qu'il n'a nul besoin de tromper. Puis, las sans doute de nouer et de dénouer toujours les fils de la même intrigue, il finit par pénétrer de nuit dans la chambre d'Anna. Mais le tête-à-tête est troublé par le podestat qui, fort heureusement, reconnaît dans Marco le neveu de son meilleur ami et se décide facilement à le marier à la jeune veuve. En voyant tous les incidents si péniblement accumulés dans cette pièce, tant de soins et d'efforts dépensés pour échafauder un édifice impossible, tant de mouvement et d'agitation pour n'arriver à rien, nous ne pouvions assez nous étonner qu'il fût si difficile d'être ennuyeux!

C. M.

DE L'ENSEIGNEMENT DU PIANO.

Les trois questions les plus essentielles en ce moment pour la France politique et artistique, c'est, sans contredit, la conservation, la colonisation, l'administration de l'Algérie; nos difficultés avec Rosas, que l'amiral Baudin va sans doute trancher énergiquement comme celle de Saint-Jean-d'Ulloa; et enfin l'enseignement du piano. Nous ne jurerions pas que cette dernière question ne préoccupe encore plus la presque totalité des familles parisiennes que les deux premières. C'est, du moins, la réflexion que nous faisions en assistant dernièrement au concours des élèves de M. Henri Lemoine, qui est bien le professeur de piano le plus consciencieux, le plus intelligent et le plus artiste que nous connaissions.

M. Henri Lemoine s'occupe exclusivement de la liberté, de l'égalité et de l'indépendance des doigts — ne lisez pas des droits — de la jeunesse des deux sexes; et il réussit merveilleusement à l'affranchir de toute contrainte, de tout embarras dans cet exercice de ses facultés physiques et intellectuelles; car M. Henri Lemoine n'est point un fabricateur de machines : il veut de la pensée, de l'élégance, du style, de l'expression dans ses élèves; puis, quand il a essayé de leur donner un peu de tout cela, il les force à comparoir devant un jury, un congrès de pianistes émérites, ou en activité de célébrité, qui juge *ex professo* et en toute liberté de conscience, sans que le maître intervienne le moins du monde dans les décisions de ce tribunal redoutable pour les mères, les pères et les tantes; et qu'on pourrait appeler un tribunal de sang, car ses arrêts mettent furieusement en mouvement ce principe de la vie, et le font monter avec la plus grande rapidité aux joues des jeunes concurrents et des jolies élèves de M. Lemoine. Le jury vrai, exempt de partialité, de toute prévention d'école, qui ne croit point devoir protéger tel ou tel élève, est une chose excellente appliquée ainsi à l'enseignement.

Le cours de M. Lemoine est divisé en quatre classes. Parmi l'aréopage convoqué par le professeur, il s'est trouvé des jurés puritains, inexorables, féroces même dans l'art de jouer du piano, qui ont déclaré par bulletins blancs qu'il n'y avait pas lieu, dans la première classe, à octroyer un premier prix. Ces bulletins blancs équivalaient à la coquille sur laquelle le paysan d'Athènes écrivit l'ostracisme d'Aristide. Quoi! malgré les émotions maternelles pas de premier prix! malgré les figures rosées, l'espoir, l'attente, les battements de cœur,

> Les grâces, les efforts de ces jeunes artistes...
> Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des pianistes?

Mais la sévérité n'a point prévalu, et mademoiselle Bénard, jeune personne de quinze à seize ans est parvenue à désarmer la sévérité de ses juges; et par une exécution nette, brillante, à laquelle on désirerait voir s'allier cependant un peu plus d'expression, a obtenu le premier prix dans la première classe, en jouant une étude et un morceau fort difficile de M. Kalkbrenner.

Quatre demoiselles et trois jeunes gens ont concouru dans la seconde classe, en exécutant deux études caractéristiques de M. Bertini et un fragment de concerto en *mi* bémol par Field. Deux premiers prix ont été accordés à mademoiselle Aubertot et à M. Bricc. Nous engageons ce Thalberg

et cette Clara Wieck en herbe à ne pas avoir l'air de craindre que les touches du clavier puissent leur brûler les doigts. Sans doute la légèreté d'exécution est quelque chose ; mais le son plein, nourri et puissant est aussi une belle qualité que le célèbre pianiste, dont nous avons parlé plus haut, a mise heureusement à la mode.

Le jeune de Wilbach a obtenu un second prix, et, ma foi, membre du jury, nous lui aurions accordé de bon cœur et consciencieusement un troisième premier prix, car celui-là avec ses onze ans, ses grands yeux noirs, mélancoliques et méditatifs, son exécution expressive et pour ainsi dire inspirée, nous offre tous les signes précurseurs de l'enfance de Mozart. Il a déjà fait avec intelligence un cours d'harmonie, et a demandé le *Requiem* de l'auteur de *Don Juan;* car lui aussi veut composer une messe des morts pour sa toute petite sœur qu'il aimait beaucoup et qu'il a perdue il y a peu de temps. C'est quelque chose de curieux et peut-être de triste que de voir l'étude de la science mêlée ainsi aux affections de la vie dans un âge si peu avancé. N'ayant point encore complété ses études de composition musicale, il trouve, nous a-t-on dit, instinctivement la réponse à tout sujet de fugue. Enfin nous entendrons le *Requiem* du jeune Wilbach à une messe du bout de l'an qui doit être dite pour sa jeune sœur ; et puissions-nous ne pas déplorer plus tard, comme il nous arrive souvent, l'extinction de facultés trop hâtives, et développées par les parents avec un orgueil d'affection qui leur en voile le danger.

Henri Blanchard.

Correspondance particulière.

Poitiers, 26 juin.

Les fêtes musicales du Congrès de l'Ouest sont une belle innovation dans cette partie de la France qui compte tant d'amateurs distingués. Cette innovation a produit tout d'abord de beaux résultats, mais elle est surtout importante par ceux qu'elle promet pour l'avenir. Déjà le choix de la musique exécutée pendant ces deux jours est mieux qu'une promesse. Vous direz peut-être qu'on y trouve encore trop de cette musique adoptée par les salons et qui paraît encore plus maigre, dépouillée de son entourage scénique et du concours des chanteurs en réputation. C'est vrai ; mais songez que dans ces provinces on n'est point blasé comme nous le sommes, sur cette musique à la mode, qu'on veut l'entendre parce qu'on en parle dans les journaux, et pour ressembler aux gens de Paris ; et puis, qu'une grande partie des auditeurs d'ici n'est pas au-dessus des mélodies creuses des chansonnettes. Tous ceux de nos confrères qui connaissent les départements vous diront qu'il faut encore se féliciter d'avoir pu arriver à faire entendre avec un vif intérêt par 3,000 personnes une messe de Cherubini, par exemple, (celle en *ré*) qui a été chantée le premier jour des fêtes à l'église de Montierneuf. Les chœurs ont été admirables d'ensemble et de précision, mais les soli ont laissé beaucoup à désirer. Appris et chantés par des personnes des différentes villes de l'association, ils n'ont pu être répétés qu'une seule fois, la veille même de l'exécution. Pendant l'offertoire, madame de Sparre et Vogt ont dit de la manière la plus ravissante l'*Ave Maria* de Cherubini. Il a été un moment où, malgré la sainteté du lieu, les applaudissements ont été sur le point d'éclater de toutes parts. Pendant la communion, madame Gentien a chanté l'*Ecce panis* (également de Cherubini) d'une manière très remarquable. La messe a été fort bien dirigée par M. Lintra, chef d'orchestre de la Société que nous avons retrouvé au concert du lendemain

Ce concert s'est ouvert par une symphonie de Taeglichsbeck, exécutée d'une manière très satisfaisante. Beaucoup d'ensemble, nuances bien observées; solo de cor de la marche funèbre très bien dit par M. Conty père, premier cor de la Société philharmonique de Poitiers. Scherzo rendu avec légèreté, finale avec vigueur. Un duo de *Mazaniello*, de Caraffa, aurait été très gravement compromis par l'exécution ridicule d'un ténor amateur de Châtellerault, sans voix et sans style. N'était la belle voix et la manière large d'Inchindi, qui a sauvé autant que possible ce morceau, on aurait entendu des huées. Le duo d'*Anna Bolena* a été au contraire parfaitement chanté par mesdames de Sparre et Gentien (fille de madame la comtesse Merlin), encore que mal accompagné par l'orchestre. Deux mélodies de Schubert, chantées par madame Gentien, n'ont presque point produit d'effet. Air de *Mose*, chanté par Inchindi, succès complet et bien mérité. Cet air et le duo de Mazaniello, ont été accompagnés au piano avec le plus grand soin par M. d'Aubigny. Duo de *la Norma*, par Mmes de Sparre et Gentien. Admirable, très bien accompagné par l'orchestre. Variations de Rodde, chantées par madame de Sparre. Exécution merveilleuse, succès fou. Ouverture et chœurs d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck. Exécution irréprochable, tant par l'orchestre que par les chœurs. Exécution non moins louable de l'ouverture de *Sémiramis*. Duo et finale de *la Vestale* (2e acte). Chœurs vigoureux, précis et chaleureux. Partie de Julie dite avec un sentiment et un style parfaits par mademoiselle Léonie Choureau, élève de Ponchard. Partie de Licinius bien chantée par M. Montois fils, ténor amateur de Poitiers. Partie du grand-prêtre, également très bien dite par Inchindi. Ce magnifique fragment a excité des applaudissements d'enthousiasme.

Trio en *la* bémol de Mayseder. Parfaitement dit par Franchomme, M. Beaulieu, de Niort, et le jeune Barbedette, de Poitiers, élève de M. d'Aubigny. Ce pianiste de treize ans s'est montré digne, par son exécution vigoureuse, son style large, correct et gracieux, des deux brillants acolytes qui lui prêtaient l'appui de leur talent. Air suisse, composé et exécuté par Vogt. Le plus grand, le plus légitime succès. Enthousiasme général. Bolero, par Franchomme. Même exécution, même succès. Quatuor de la *Donna del lago* (*Bianca e Faliero*). Quoique le public et l'orchestre fussent bien fatigués, cet admirable quatuor a été bien senti et bien dit par mesdames de Sparre et Gentien, et par MM. Montois fils et Inchindi. Enfin l'on a terminé par les beaux fragments de *Judas Machabée*, parfaitement rendus par les chœurs. Sans l'heure avancée (il était une heure après minuit), le public eût fait redire ces fragments qui l'ont exalté au plus haut degré.

Voilà, comme vous le voyez, deux journées largement remplies, et l'on doit s'en féliciter sous tous les rapports, puis en remercier les membres de la commission, qui ont tous rivalisé de zèle et de dévouement. Grâce à eux, 114 instrumentistes et 100 choristes, 1246 auditeurs inscrits (chiffres relevés sur les listes officielles) ont pu s'abreuver à ces pures sources artistiques. Sur ces nombres, on compte à peu près 400 personnes étrangères à la ville. Le premier jour, comme je vous l'ai dit, 3,000 personnes environ assistaient à la messe. Enfin, comme il n'est pas inutile d'appuyer sur certains résultats qui doivent populariser l'art tout autant que ses mérites propres, les fêtes musicales ont occasionné des dépenses qu'on peut évaluer, pour la ville seule, à 90 ou 100 mille francs.

Revue critique.

Trente Études pour le piano, par madame Farrenc. — Grand caprice et romances, par M. J. Rosenhain. — Valse pour le piano, par M. G. d'Avrigny. — Variations pour le violoncelle, par M. S. Lévy.

L'auteur des trente études pour le piano n'en est plus à son coup d'essai. Sa plume a déjà enrichi le répertoire des pianistes d'un grand nombre de morceaux consciencieusement écrits. Cet hiver encore, les connaisseurs ont pu apprécier une ouverture remarquable exécutée par la Société des concerts, et que nous citons avec d'autant plus de confiance en notre opinion qu'elle a été formellement exprimée dans cette même feuille par M. Berlioz, excellent juge, comme on sait, en fait de musique instrumentale.

Cette nouvelle publication méritait donc de notre part un examen bien autre que le coup d'œil rapide dont les avortons journaliers de la musique courante sont à peine dignes. Des antécédents honorables nous en faisaient une loi. Aussi pouvons-nous affirmer en parfaite connaissance de cause que le compositeur ne se montre pas ici inférieur à lui-même. Cet œuvre, au contraire, fait ressortir avec plus d'avantage et d'éclat certaines qualités éminentes qu'on aurait pu taxer d'affectation et de pédantisme dans une production plus légère. Nous voulons parler de ces formes de style que l'on nomme communément style sévère, et qui consistent pour la plupart dans certaines conventions d'une réalisation difficile. Ce style un peu suranné n'a plus aujourd'hui les faveurs de la vogue. La tradition s'en est presque généralement perdue en France parmi les compositeurs de musique de salon et même de théâtre. Quelques organistes le pratiquent encore, mais on les compte. Réellement il n'est guère plus en usage que sur les bancs de l'école ou dans les ouvrages didactiques, seulement comme exercice préparatoire très propre à rompre aux difficultés.

Ceci posé, on conviendra qu'il faut tout le courage d'une conviction fixe, immuable, pour braver le caprice de la mode, et se présenter au public sans avoir sacrifié à ses goûts de prédilection. Dans le grand nombre de ceux qui ont donné récemment des *Etudes* pour le piano (et on en peut citer presque autant que de pianistes) nous avouons n'en pas connaître qui n'aient plié sous le joug dominateur de la mode, et n'en aient laissé la trace dans ce genre de composition. Ont-ils mal agi en cela? Oui et non, suivant qu'on voudra l'entendre; et l'on aura raison dans les deux cas, mais non pas complétement raison. Nous nous expliquons.

L'art du virtuose se divise de fait en deux branches bien distinctes, en deux éléments d'une nature absolument opposée, dont la combinaison est indispensable pour constituer l'instrumentiste complet. Ces deux éléments : vous les avez déjà nommés : c'est la pensée, le sentiment, l'âme, peu importe l'appellation que vous choisirez; c'est le corps, l'organe physique, interprète visible d'une invisible direction; en d'autres termes, la puissance mécanique et la puissance intelligente qui, portées ensemble au plus haut degré, concourent à réaliser l'idéal de l'exécution. De là, nécessité positive de déterminer par un exercice progressif cette double opération matérielle et psychique. Tous les procédés mis en œuvre pour préparer et former le virtuose devront donc, sous peine d'imperfection flagrante, favoriser le développement simultané de ces deux germes essentiels. Ce principe ne souffre pas de discussion; il est de la dernière évidence.

Maintenant, qu'on en fasse l'application à l'*Étude* proprement dite, considérée comme forme adoptée dans un but spécial par les pianistes compositeurs; on sentira de suite combien peu ceux qui travaillent pour l'éducation de l'instrumentiste (et telle doit être logiquement la véritable destination de l'étude) ont mesuré l'étendue de leur mission, avec quelle légèreté ils se sont chargés d'un aussi pesant fardeau, et que d'importantes lacunes ils laissent à remplir sans cesse. Certes, nous ne leur adressons pas ce reproche au regard de la partie mécanique; elle est généralement bien traitée dans leurs *Études*, c'est-à-dire qu'ils offrent à la patience laborieuse un choix de difficultés matérielles à vaincre, difficultés capitales qu'il est absolument nécessaire de surmonter, et même en très grand nombre, pour atteindre une force réelle d'exécution.

Mais est-ce là tout? L'*Etude* se borne-t-elle à fournir les moyens d'acquérir l'expérience du clavier, et ne diffère-t-elle en définitive de l'*Exercice* que par le nom? A cette question hérétique nous croyons voir se soulever tout ce qu'il y a d'habiles et de doctes dans la république du piano. Ignorez-vous, va-t-on nous répondre, que l'*Étude* vise à un double but? Que si elle apprend à maîtriser les doigts, elle tend aussi à rendre attrayant le travail mécanique si ingrat, si rebutant par lui-même? Elle fait plus; elle enseigne à spiritualiser l'exécution, elle l'oblige à présenter un sens, un caractère, une expression renfermée dans son ensemble et que le jeu doit faire ressortir avec intelligence; en deux mots, elle donne du style à l'exécutant. — Voilà précisément ce que nous attendions. Et puisque ce grand mot de style est lâché, dites-nous en grâce comment il faut l'entendre. Jouer avec le style, n'est-ce point, indépendamment de tous les accessoires mécaniques, traduire dans leurs plus petits détails les intentions d'un auteur, se placer à son point de vue, pénétrer dans le secret le plus intime de sa pensée, la mettre en relief sous toutes ses faces, empreindre son jeu enfin de la véritable couleur que le compositeur a répandue sur son ouvrage? De bonne foi, cette interprétation est la plus naturelle; on n'en saurait disconvenir. Mais ce n'est pas tout : on ne peut deviner ainsi de prime saut et comme par révélation l'esprit d'un maître. Les styles varient suivant les auteurs, suivant les époques. *Tot capita, tot sensus.* Qui exécuterait du Mozart comme du Weber, du Weber comme du Beethoven, du Beethoven comme du Chopin, pourrait avec toute justice prendre rang auprès de l'illustre roi Midas. Et cependant (nous sommes réduits à le dire) voilà le fait de la plupart des amateurs et même des artistes qu'on cite comme d'une *jolie force*. Leur jeu confond et mêle tous les styles, toutes les manières. Sous leurs doigts, Bach, Mozart, Hummel, Moschelès, Thalberg prennent même figure, c'est-à-dire qu'ils perdent la leur et n'en ont plus aucune. Et savez-vous d'où vient cette confusion digne de Babel? Tout simplement de l'imprévoyance habituelle des compositeurs d'études. Les aspirants au brevet de pianiste auraient besoin d'être initiés graduellement par la pratique à toutes les formes qui ont régné tour à tour dans la musique consacrée à leur instrument; mais les études qu'on publie depuis plusieurs années ne sont plus écrites que dans un style tout moderne, et ne s'attachent nullement à reproduire les formes anciennes comme les nouvelles; elles sont donc incomplètes, puisqu'elles n'atteignent qu'une faible partie du but que leurs auteurs devraient envisager dans son entier. Il est vrai qu'elles mettent à même de comprendre et d'exécuter avec pleine intelligence la musique contemporaine, mais elles n'offrent aucun secours pour saisir l'esprit des écoles antérieures. Aussi la plupart de nos pianistes, à moins de travaux personnels, n'ont que très peu d'habitude de la musique qu'ils n'ont pas vue naître; d'où nous concluons qu'un recueil d'études conçues et composées dans le sens que nous venons d'indiquer serait une véritable fortune pour l'art, un service de haute importance.

Mais ce service, qui le rendra? Un moment nous avions cru nos espérances réalisées; l'auteur des *Trente études* nous semblait avoir été préoccupé de la même pensée. Car nous trouvions çà et là des pages écrites dans le goût de Haendel, de Bach, de Mozart, de Clementi, de Hummel. Mais l'auteur ne s'est pas assez attaché à varier les formes, à saisir toutes les nuances caractéristiques. Peut-être aussi n'était-ce pas son intention. D'ailleurs, le faire de l'école toute moderne n'est représenté nulle part dans son ouvrage; et quoique cette omission perde de son importance par la quantité d'études travaillées aujourd'hui en ce genre, il ne saurait passer pour absolument complet, du moins en l'envisageant à notre point de vue.

Au reste, nous le disons de conscience, cette production, largement détaillée, accuse la présence d'un talent élevé; une imagination gracieuse et féconde en ressources y déguise avec bonheur ce que la science offre quelquefois de trop sérieux, de trop aride. Nous louons donc cette facture habile et scrupuleuse, si rare aujourd'hui, qui dénote un long commerce des anciens, une connaissance approfondie des procédés de l'art. La clarté dans le plan et les détails, le choix et l'arrangement des idées, la correction de la forme, et (ce qui est indispensable pour un ouvrage destiné au praticien) la parfaite intelligence du doigté se réunissent pour faire de ce recueil un livre vraiment classique, propre non seulement à développer le mécanisme, mais encore à former le goût, qui n'est en dernière analyse, que l'art de discerner les styles. Il n'y a donc que justice à recommander aux professeurs comme aux élèves d'une demi-force, ces trente études, qui ne seraient pas indignes de nos sommités pianistiques, et que nous devons cependant à la plume d'une femme, d'un artiste trop modeste peut-être, de madame Farrenc.

Ici, respectable lecteur, nous aurions bonne envie de vous laisser sur la bonne bouche. Mais comme il y a tout à parier que vous êtes pianiste, si vous avez poussé la patience jusqu'à lire en entier cette dissertation, nous saisissons l'occasion de signaler à votre curiosité un certain *grand caprice*, taillé tout exprès pour produire de l'effet dans un salon ou un concert. Les connaisseurs difficiles trouveraient moyen sans doute de reprocher au compositeur un peu de confusion, de diffusion même, des modulations précipitées, des transitions trop écourtées; les idées, quoique très mélodiques, pourront ne pas leur sembler du dernier nouveau; mais elles plaisent, c'est assez: la cause de l'auteur est gagnée. M. Rosenhain, d'ailleurs, sait écrire plus sérieusement, lorsque cela est nécessaire. Il a fait ses preuves, et nous les tenons pour convaincantes. Nous engageons néanmoins le jeune compositeur allemand, lorsqu'il mettra des paroles françaises en musique, à ne pas suivre l'exemple de nos faiseurs de romances à la mode, qui donnent, on ne sait trop pourquoi, force coups de pied à la prosodie. Cette faute, ridicule dans un homme qui écrit à Paris, est sans doute fort excusable chez un étranger; mais elle peut déparer les plus jolies choses. Au demeurant, *la Sérénade espagnole* et *l'Enfant de Naples* n'en sont pas moins de gracieuses mélodies, agréables à chanter. Nous voudrions vous dire si la *Grande valse* pour le piano, de M. d'Avrigny, que nous avons sous les yeux, est aussi agréable à valser; mais par malheur nous ne valsons point. Tout ce que nous pouvons faire, c'est de vous la garantir comme très agréable à jouer. Avis donc aux amateurs qui sont appelés au rôle d'orchestre complaisant dans les bals improvisés à la campagne. Ce sera bien fait à eux de se munir aussi des *Bayadères*, de M. S. Lévy. Ces bayadères là ne sont pas sans avoir emprunté quelque chose de leur parure au charmant attirail de Strauss. Mais il y aurait mauvaise grâce à chicaner l'auteur sur la question d'originalité. Nous aimons mieux le complimenter en deux mots sur ses jolies variations pour le violoncelle, assez difficiles il est vrai, mais fort bien appropriées aux ressources et aux possibilités de l'instrument. Les recommander aux bassistes c'est en faire l'éloge, et elles valent bien la peine que la critique leur signe un laissez-passer pour aller au succès.

MAURICE BOURGES.

Nouvelles.

*** Marié vient d'aborder le rôle de Raoul dans *les Huguenots* de manière à justifier toute la bonne opinion que ses amis avaient de ses moyens et de son talent. C'est surtout dans les passages les plus difficiles qu'il a donné des preuves d'une aptitude rare. Toutes les phrases élevées du septuor du duel et de la fin du cinquième acte ont été dites par lui avec une voix de poitrine franche et facile, et sans cris. Il ne lui reste qu'à relier ces parties saillantes avec le reste de son rôle, auquel il donne, comme toujours, une teinte trop rêveuse et légèrement indécise. Il ne tient qu'à lui de devenir un sujet précieux pour l'Opéra. Mademoiselle Julian a chanté avec une justesse et un goût parfaits le rôle de Valentine, dans lequel elle n'ose pas assez. C'est sans doute de l'inexpérience, et il faut avouer que mademoiselle Julian a devant elle beaucoup de temps pour en triompher.

*** Voici le texte de l'arrêt rendu samedi dernier par la Cour royale dans l'affaire de l'Opéra contre M. Spontini, au sujet de la reprise de *Fernand Cortez*: — « La Cour, considérant que, si le decret du 13 janvier 1791 défend de publier un ouvrage et de représenter une œuvre dramatique sans le consentement de l'auteur, cette disposition ne peut s'appliquer aux cas où une pièce a été présentée, acceptée et représentée, et qu'il se forme alors entre l'auteur et l'administration théâtrale un contrat qui doit s'interpréter d'après les règles du droit commun; — considérant que Spontini a donné en 1809 à l'Académie royale de musique l'opéra de *Fernand Cortez*, qui a eu à la même époque un grand nombre de representations; que Spontini a reçu des honoraires et qu'il n'a pas usé de la faculté de retirer la pièce dans les termes voulus par les règlements; que la pièce étant restée au répertoire, l'Opéra a le droit de la représenter quand il l'entend, et d'en suspendre les représentations quand il le juge convenable; — considérant que la longue suspension qu'a subie la pièce de *Fernand Cortez* ne modifie nullement les droits de l'Académie royale de musique, et que le consentement de Spontini n'a pas besoin d'être renouvelé; que sans aucun doute Spontini a toujours le droit d'assister aux répétitions de son ouvrage, de les surveiller, d'en diriger les études; mais que l'Opéra sollicite lui-même ce concours, loin de le refuser; — considérant que là se bornent les droits de l'auteur, qui ne saurait s'en autoriser pour s'opposer aux représentations ou les retarder, et que c'est à tort qu'il a fait défense à l'Opéra de représenter la pièce de *Fernand Cortez*; — par ces motifs, la Cour infirme le jugement dont est appel; émendant, décharge l'appelant des condamnations contre lui prononcées, déboute Spontini de ses oppositions, ordonne la restitution des sommes payées à titre de dommage-intérêts; condamne l'intimé aux dépens pour tous dommages-intérêts. »

*** Deux de nos plus spirituels écrivains du journalisme préparent, dit-on, un programme de ballet espagnol, emprunté à un charmant feuilleton de M. Louis Lurine, que le *Courrier français* a publié il y a quelques jours sous le titre de: *la Blonde et la Brune*. Les deux principaux rôles, que l'on dit très saillants, sont destinés à mesdemoiselles Louise et Nathalie Fitzjames.

*** M. Taglioni père est de retour à Paris. Sa fille le suit de près.

Il paraît certain que mademoiselle Taglioni est engagée à l'Opera pour douze représentations, et qu'elle y paraîtra incessamment dans *la Sylphide*, dont le rôle principal a été créé par elle avec un si grand succès. Si la nouvelle est vraie, le public doit des remerciments à M. Léon Pillet.

*** Le 15 juillet prochain est l'époque fixée pour le congé de madame Damoreau, qui ne jouera plus que quelquefois encore le rôle de Zanetta.

*** L'opéra de *la Neige*, qu'on devait reprendre pour les débuts de madame Anna Thillon, est décidément abandonné. MM. Scribe et Auber vont s'occuper immédiatement d'une pièce de débuts pour cette charmante actrice.

*** Madame Casimir est en ce moment à Paris; elle va partir pour Toulouse où elle doit passer deux mois.

*** Un accident affreux, semblable à celui qui, l'année dernière, nous a ravi Lafont, vient de frapper une victime moins illustre, il est vrai, mais pourtant chère à l'art musical. M. Retemeyer, originaire de Hollande, et appartenant à l'une des familles les plus considérées de ce pays, venait d'y faire un voyage, lorsqu'à son retour il a succombé aux suites d'une chute de diligence. Il s'occupait de littérature, de musique, de peinture, et cela en véritable artiste. Plusieurs de ses compositions musicales sont gravées. Elles consistent en quatuors, quintettes et sextuors pour le piano et instruments à cordes, et en morceaux de chant. Ces compositions sont empreintes d'une douce mélancolie; elle était dans son âme! il se croyait prédestiné au malheur! Qui osera t dire, après avoir connu sa vie et sa mort prématurée (il avait cinquante ans à peine), que ses pressentiments n'étaient pas fondés?

*** Le testament de Paganini est une pièce curieuse. Dans un héritage de plusieurs millions, le grand artiste ne laisse à sa mère que 1,200 francs de pension viagère. On ne sait pas jusqu'où allait l'avarice de Paganini, qui a amassé tant d'or et bâti des palais de marbre sur la quatrième corde de son violon. Il n'y avait ruses ingénieuses qu'il n'inventât pour économiser. Pour le bien connaître, il fallait le voyager comme nous l'avons vu, grimper lestement sur la banquette de la diligence, lui millionnaire. Lorsque la voiture s'arrêtait pour le dîner, et que ses compagnons lui disaient : « Eh bien! venez-vous à table d'hôte? » Il répondait par ces belles paroles qu'Harpagon n'aurait peut-être pas trouvées : — « Je n'ai pas faim pour 3 francs.» Cela n'est-ce pas aussi beau que tout ce qu'on rencontre dans l'antiquité? — Et Paganini, après avoir ainsi fait le compte de son appétit, restait sur l'impériale et dévorait en Spartiate un morceau de pain et de fromage.

*** Il est question de la prochaine nomination de M. Chaix-d'Est-Ange en qualité de membre de la commission des théâtres royaux. Mr Chaix-d'Est-Ange est avocat du ministère de l'intérieur, et l'on sait que c'est lui qui plaide pour MM. Alexandre Dumas et Laurey dans l'affaire des Italiens.

*** Plusieurs places de choristes, femmes et enfants, étant vacantes en ce moment à l'Académie royale de musique, un concours aura lieu le mercredi 8 juillet prochain, à midi précis, rue Grange-Batelière, 3. Les personnes qui voudraient y prendre part sont invitées à se faire inscrire le plus tôt possible au secrétariat de l'administration, où il leur sera donné connaissance des conditions de ce concours.

*** Les maires des douze arrondissements de Paris viennent de faire afficher de nouveau le programme des cours pour l'enseignement gratuit du chant. Cet enseignement a lieu aujourd'hui, pour la capitale seulement, dans cinquante écoles mutuelles, dans plusieurs écoles simultanées et dans dix classes d'adultes hommes. Il n'est pas sans importance de faire remarquer que plus de 3,000 enfants et de 700 adultes se livrent à l'étude du chant dans ces écoles, et près de 12,000 enfants reçoivent en outre une instruction musicale préparatoire pour les chants de prières et de marches. Grâce à la belle méthode et au zèle persévérant des professeurs, quoique les élèves soient souvent forcés de changer de quartier, ils ne retrouvent pas moins partout des établissements pour le chant, et c'est à l'unité et à la sûreté de l'enseignement que l'on doit les résultats si remarquables observés dans les réunions générales de l'Orphéon qui, comme on sait, sont entièrement composées d'élèves envoyés des douze arrondissements de Paris.

*** Nous croyons devoir citer cette phrase du rapport sur la colonie des jeunes détenus à Mettray; on n'a peut-être jamais rien dit de plus concluant à l'éloge de l'art musical : « On leur enseigne la religion, la lecture, l'écriture, le calcul, le système légal des poids et mesures, le dessin linéaire *et le chant en commun, qui est un puissant moyen* D'ORDRE ET DE MORALISATION; *nous avons déjà remarqué son* HEUREUSE INFLUENCE SUR LES SUJETS LES PLUS GROSSIERS. »

*** On vient de publier un petit ouvrage dont le titre, fort original, piquera la curiosité des amateurs, et qui est arrangé avec beaucoup de goût. Le titre de cette jolie bagatelle est : *Dernière pensée de Paganini*, arrangée pour le piano par Henri Herz. Le portrait de Paganini se trouve sur le titre, et cet ouvrage ne coûte qu'un franc. Ce n'est pas la peine de s'en passer.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Le Mans.* — M. Martin, maître de chapelle de la cathédrale du Mans, fera exécuter le jeudi 9 juillet, une messe de Requiem pour Lesueur, son maître, et qui dans sa jeunesse avait été maître de chapelle de la même cathédrale. M. Martin est un artiste d'un talent très élevé et à qui cette pensée fait grand honneur. La messe qu'il a composée est écrite à grand orchestre, et nous ne doutons pas que, comme les autres compositions de cet artiste, elle ne se distingue par la noblesse des idées et l'élégance du style.

*** *Reims.* — M. Fanart rend compte dans le journal de Reims de l'exécution d'une messe dans la cathédrale. A cette occasion, cet excellent critique, dont nous avons déjà signalé les articles remarquables, fait de très judicieuses réflexions sur l'état de la musique sacrée. Voici un fragment de cet article que nous citons volontiers :

« Il ne faut pas s'y tromper, ceux qui veulent faire de l'église une succursale de l'Opéra-Comique, ne portent pas tous le frac et le paletot, quelques uns revêtent le surplis et l'étole. La critique doit le dire avec ménagement, mais enfin doit le dire : les plus grands ennemis de l'art religieux sont dans le clergé; les uns ne comprennent pas l'influence des arts sur les masses, ceux-là sont tout simplement ignorants. Ils s'éclaireront un jour ou ils mourront, et tiennent place à d'autres plus instruits, ce n'est là qu'un retard. Mais Dieu nous garde de ceux qui ont étudié un peu la musique et qui croient comprendre cet art, de ceux qui sortent des séminaires ou l'on joue des marches et des pas red ublés, où l'on accommode les textes sacrés sur les chants de Rossini ou d'Auber, où les vaudevilles servent de passeports à de pitoyables rapsodies qu'on décore du nom de cantiques! Ceux-là sont les plus redoutables ennemis de la musique religieuse, car ils introduisent à sa place un art complétement matérialiste, qu'il faut poursuivre à outrance, qui finirait par exciter un *tolle* général, et qui pourra bien faire envelopper un jour dans le juste anathème qui le proscrira, les essais de résurrection de l'art religieux. » — Comme on le voit, M. Fanart exprime bien des pensées justes et qu'il faudrait émettre plus souvent, car, pour la plupart des membres du clergé, c'est le défaut d'instruction musicale qui empêche tout le bien qu'on serait en droit d'exiger d'eux en fait de chant et de musique sacrée.

*** *Lyon*, 22 *juin.* — Grand-Théâtre. — Le début de madame Roulle dans la *Juive* avait excité au plus haut degré l'intérêt et la curiosité. Des les premières mesures, la cantatrice nous a révélé son talent; elle est douée d'une voix étendue, large dans les notes graves, et vibrante, même un peu aiguë dans les tons élevés; elle semble plus particulièrement appelée à exprimer les situations fortes; elle rend avec moins de bonheur les sentiments tendres et passionnés; sa physionomie laisse à désirer de la mobilité et de l'inspiration. La troupe n'est pas encore complète, mais des à présent, aucun théâtre dans les départements ne pourrait montrer un aussi grand nombre de sujets précieux. Le même soir, madame Maire faisait son troisième début dans Eudoxie; l'enthousiasme qu'avait excité madame Roulle a été nuisible à cette jeune cantatrice, dont le public n'a pas bien compris la position.

*** *Nantes.* — Mademoiselle Bultel a commencé ses débuts mardi dans *la Juive*, et jeudi dans *les Huguenots.*

*** *Marseille.* — Grande a été, le 22 au soir, la surprise du public qui se rendait à la représentation de *Semiramide*, quand il a trouvé la porte du Grand-Théâtre fermée. On a bientôt appris que le directeur de la troupe italienne avait disparu dans la journée, laissant ses artistes dans le plus grand embarras.

— M. Mansui, qui poursuit son Odyssée à travers le beau royaume de France, s'est arrêté, le mois dernier, à Marseille. Des les premiers jours de son arrivée, il a porté sa carte de visite à la Société philharmonique et organisé une soirée musicale. Il a d'abord exécuté avec mademoiselle Caliste, sa fille aînée, un duo brillant à quatre mains de Herz; puis mademoiselle a exécuté avec succès une fantaisie de Thalberg. A peine les applaudissements ont-ils cessé, qu'un mouvement de curiosité se fait sur l'estrade et se communique dans l'auditoire. Que va-t-il se passer? La famille Mansui s'avance à la file. Mademoiselle Ida, souriante et gracieusement couronnée de roses; mademoiselle Caliste, sévère et mélancolique; madame Mansui au port fier et noble; le papa Mansui

ferme la marche. Tous s'arrêtent devant le piano. Mademoiselle Ida commence la romance de *Zampa*. La famille Mansui a chanté un refrain en chœur, à quatre parties, innovation qui sous le rapport de l'effet musical a peu d'intérêt, mais qui se justifie par le motif de présenter au public un tableau de famille à la Greuze. Le concert avait donc sa *prima donna :* mademoiselle Ida Mansui, cantatrice de 8 ans, ni plus ni moins. — Elle a dit deux romances de mademoiselle Puget : *Une députation de jeunes demoiselles*, et *le Marin tapageur*. Pour compléter l'illusion dans ces derniers couplets, mademoiselle Ida avait revêtu l'uniforme de matelot. Enfin, M. Mansui nous a raconté un de ses pèlerinages dans un pot-pourri où l'on trouve une fantaisie fuguée sur *bon voyage, cher Dumollet*. Rossini n'a-t-il pas taillé en diamant la chanson du *Comte Ory?*

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Mayence.* — A l'occasion de l'anniversaire de l'invention de l'imprimerie, la Société philharmonique de cette ville a donné deux grands concerts, auxquels participèrent plus de quinze cents artistes et amateurs, et qui ont eu lieu, le premier en plein air, devant le monument de Gutenberg, et l'autre dans la magnifique halle aux fruits qui a été construite l'année dernière. En voici le programme : Premier concert (le 23) sous la direction de M. Neukom, 1° *Ouverture de la fête* (*Fest ouverture*), de Ferdinand Ries; 2° Cantate composée pour la circonstance par M. Neukom; second concert (le 24) sous la direction de M. Lachner, maître de chapelle du grand-duc de Bade, 1° Ouverture des *Francs Juges*, de M. H. Berlioz; 2° Grande symphonie en *ut* majeur de Louis Van Beethoven; 3° *le Banquet d'Alexandre ou la puissance de la musique*, cantate en deux parties de Haendel.

*** On lit dans *l'Observateur*, journal de Bruxelles : — « Enfin nous pouvons annoncer quelque chose de positif de la reconstitution de l'administration théâtrale. Une société s'est formée pour l'exploitation de nos théâtres. Elle se compose de M. Jansenne, artiste de l'Opéra-Comique; de M. Hanssens, chef d'orchestre, et de M. Van Caneghem (qui a épousé mademoiselle Bultel l'année dernière). On assure que MM. Guillemin et Canaple, qui sont en ce moment à Paris et qu'on attend à Bruxelles, feront également partie de la société. L'intention de ces messieurs serait, à ce qu'il paraît, de rouvrir le théâtre de la Monnaie vers le 14 août au plus tard, et d'organiser pour cette époque une troupe complète de grand opéra, opéra-comique, comédie, drame et vaudeville. Ils engageraient un nombre de danseurs et de danseuses suffisant pour l'exécution des divertissements intercalés dans les grands ouvrages lyriques. Si leurs offres étaient acceptées promptement par le conseil communal, il leur serait possible de présenter dans deux mois au public de Bruxelles une troupe composée d'une manière beaucoup plus satisfaisante qu'il n'était permis de l'espérer après la catastrophe du mois de mars dernier et le long interrègne dramatique dont elle a été suivie. On prétend savoir que la société qui vient de se constituer s'est déjà mise en relation avec des artistes d'un talent distingué, qui, dit-on, ne seraient pas éloignés de contracter un engagement pour Bruxelles. Bref, la combinaison que nous annonçons en ce moment semble avoir de nombreuses chances de succès. MM. Jansenne, Van Caneghem et Hanssens ont dû faire hier mercredi une démarche auprès de M. Van Volxem, afin de le prier de soumettre leurs propositions au conseil communal. Il faut espérer qu'une résolution prompte sera prise à ce sujet. Le moindre retard pourrait compromettre la réussite de l'entreprise, en laissant naître des difficultés nouvelles qui entraveraient la formation de la troupe. »

*** *Liége*, 28 *juin*. — La compagnie italienne de M. Negri nous quitte définitivement. La représentation de jeudi aura été la dernière donnée par elle sur notre scène. Les frais considérables que lui occasionne son séjour à Liége, où M. Negri n'a fait aucun bénéfice, s'il n'y a pas perdu, l'ont déterminé à hâter son départ. L'impressario se rend avec toute sa troupe et les choristes bruxellois à Aix-la-Chapelle, où l'appelle, à ce qu'on dit, un contrat par lequel il s'oblige à y jouer au moins pendant un mois. Madame Mattey ne se trouvant pas encore entièrement rétablie, M. Negri s'est mis en mesure de se procurer une autre prima donna.

*** Mlle Thérèse Elssler a quitté Berlin, sans pouvoir y faire représenter le ballet de *la Gypsy*, à cause de la maladie et de la mort du roi. Elle s'est rendue à Prague, où elle vient d'obtenir beaucoup de succès dans un *divertissement hongrois*.

*** On écrit d'Italie que Rossini est dangereusement malade. Tout le corps, et surtout la tête, est très enflé, et il ne peut se tenir que debout, aussi le promène-t-on une partie de la journée dans son jardin, et dans une voiture expressément faite dans ce but. Nous formons des vœux pour le prompt rétablissement de l'illustre maestro.

*** *Naples*, 15 *juin*. — Après avoir fait sa rentrée au théâtre Saint-Charles dans *Gabriella di Vergy*, où l'an dernier déjà elle a laissé de si agréables souvenirs, mademoiselle Francilla Pixis vient d'obtenir un nouveau et brillant succès dans l'opéra *la Vestale*, de Mercadante, qu'elle a chanté hier pour la première fois. Cet ouvrage ayant été écrit, il y a quatre mois, pour la signora Salvi Spek, cantatrice d'un grand mérite, et qui s'est admirablement bien acquittée du rôle de la Vestale, mademoiselle Pixis n'a consenti à s'en charger que pour être agréable à la direction de Saint-Charles, que plusieurs circonstances imprevues ont, pour ainsi dire, forcée de reprendre cet ouvrage, qui d'ailleurs, à sa première apparition, comme hier, a fait fureur. Cette représentation a été des plus satisfaisantes dans tous les détails; après le premier finale, tous les artistes, savoir : il signor Reina, ténor, il signor Cartagenova, basse taille, la signora Bucini, contre-alto, et l'héroïne de la pièce, mademoiselle Pixis, ont été redemandés à grands cris. Tous les morceaux du second acte ont été entendus avec un intérêt et des applaudissements toujours croissants, et à la chute du rideau, mademoiselle Pixis a encore été rappelée deux fois. Tout le monde a été d'accord que, si la signora Salvi-Spek a créé le rôle de la Vestale d'une manière admirable, mademoiselle Pixis, qui l'a appris dans le court espace de huit jours, n'y a rien laissé à désirer. Elle s'est acquis par là un nouveau titre à l'estime des dilettanti de Naples, qui, l'an dernier déjà, lui en avaient donné tant de preuves non équivoques.

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER, ÉDITEUR, RUE DAUPHINE, 22.

H. HERZ. Op. 112. Fantaisie sur l'*Elisir d'amore*.	9	»
— Op. 113. Grand duo à 4 mains sur un thème d'*Elisir d'amore*.	9	»
BURGMULLER. Les Abeilles, 6 petits morceaux en deux suites. Chaque.	6	»
— Les Marguerites, 6 bagatelles en 2 suites. Chaque.	6	»
HUNTEN. F. Op. 107. Fantaisie italienne.	6	»
— Op. 108. Air russe varié.	6	»
— Op. 109. La Romance.	6	»

PUBLIÉE PAR A. GUÉRIN.

BAUDIOT. Op. 42. Ouverture de concert à grand orchestre, dédiée à la Société philharmonique de Florence.	15	»

PUBLIÉE PAR CHABAL.

HENRI HERZ. Dernière pensée de Paganini.	2	»

PUBLIÉE PAR TROUPENAS ET Cie.

AUBER. *Zanetta*, opéra en trois actes.

Ouverture.	5	»
N. 1. Chœur.	3	»
N. 2. Air de mademoiselle Rossi.	4	50
N. 3. Trio.	6	»
N. 4. Couplets de madame Damoreau.	2	50
N. 5. Duo.	5	»
N. 6. Couplets de Moker.	3	»
N. 7. Couplets de madame Damoreau.	2	50
N. 8. Duo.	6	»
N. 9. Ballade de madame Damoreau.	5	»
N. 10. Duo.	5	»
N. 11. Cavatine de mademoiselle Rossi.	3	»
N. 12. Couplets de madame Damoreau.	2	50
N. 13. Duo.	4	50
N. 14. Cavatine de madame Damoreau.	3	»

Musique nouvelle publiée par Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

GRAND DUO

POUR PIANO ET VIOLON,

SUR DES MOTIFS DE

ROBERT-LE-DIABLE,

DE MEYERBEER.

Dédié à leur ami Chalberg,

PAR

ÉDOUARD WOLFF ET C. DE BÉRIOT.

19 Livres de duos. Prix : 9 fr.

DIVERTISSEMENT BRILLANT

ET NON DIFFICILE

POUR LE VIOLON,

avec accompagnement de Piano,

SUR DES MOTIFS DE

LA JUIVE,

d'Halevy ;

PAR H. PANOFKA.

Op. 28. Prix : 6 f.

—

LES FASHIONABLES.

Valses nouvelles pour le Piano,

PAR

F. LABITZKY.

Op. 55. Prix : 4 fr. 50 c.

—

SOUVENIR DE PAWLONSKY.

VALSES POUR LE PIANO ;

par

F. LABITZKY.

Op. 60. Prix : 4 fr. 50 c.

—

6 CAPRICES

POUR LE PIANO,

SUR UN MOTIF DE L'OPÉRA

LE SHÉRIF,

d'Halevy,

par

STEPHEN HELLER.

Op. 17. Prix : 7 fr. 50 c.

—

Grand Duo brillant

pour le Piano à 4 mains,

SUR DES MOTIFS DU

SHERIF,

PAR

B. WOLFF.

Op. 26. Prix : 9 fr.

—

LES DEUX GRENADIERS.

MÉLODIE

DE RICHARD WAGNER.

Prix : 5 fr.

—

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 44.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*) GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 12 juillet 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, WOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. De la Musique allemande (Premier article); par M. R. WAGNER. — Chronique dramatique. — Consonnance, par le baron BLEIN. — Paganini. — Revue critique, par H. BLANCHARD. — Nouvelles.

Dans le courant du mois de juillet, MM. les abonnés recevront les portraits de *MM. Duprez, Rubini, Tamburini, MMes Damoreau, E. Garcia* et *Pauline Garcia.*

DE LA MUSIQUE ALLEMANDE.

(Premier article.)

Grâce soit rendue au zèle et au talent des artistes distingués qui se sont chargés de la noble tâche de familiariser le public parisien avec les chefs-d'œuvre de nos compositeurs; chefs-d'œuvre dont, comme il fallait s'y attendre, l'exécution irréprochable a provoqué l'enthousiasme des auditeurs. Félicitons-nous donc de voir s'abaisser des barrières que l'essentielle diversité des nations maintiendra peut-être à tout jamais, mais devant lesquelles du moins l'art devrait toujours passer en franchise. Il faut pourtant convenir qu'en France les productions étrangères trouvent des juges moins indulgents et des préventions plus défavorables qu'en Allemagne, où l'on s'éprend d'une réputation ou d'un ouvrage exotique avec plus d'ardeur que n'en comporte une véritable indépendance d'esprit. La différence consiste en ce que l'Allemand, dénué de l'ingéniosité qui crée ou modifie la mode, accueille toutefois spontanément et sans réserve celles qu'on importe dans sa patrie, et dans cette occurrence, il sacrifie aveuglément à l'influence étrangère son instinct et son discernement personnel. Mais c'est un reproche qui ne s'adresse qu'à la masse de nos compatriotes; car il arrive au contraire que, révoltés de cette condescendance générale, nos artistes de profession prennent le contre-pied trop direct de l'opinion vulgaire, et, par un excès de patriotisme condamnable, méritent d'être taxés par les étrangers de partialité et d'injustice. C'est tout le contraire en France. La masse du public y est parfaitement contente des productions nationales, et n'a pas la moindre velléité de perfectionner son goût en s'initiant à un autre style; mais la classe distinguée est d'autant plus portée à faire un accueil bénévole aux musiciens étrangers, et à payer à toute production remarquable un juste tribut d'admiration.

Une preuve incontestable de notre assertion est dans le succès brillant obtenu par les exécutions de nos œuvres instrumentales; mais il n'en faut pourtant pas conclure que les Français aient une intelligence parfaite de la musique allemande. Rien n'est moins avéré encore. Certes il serait déraisonnable de prétendre que l'enthousiasme excité par les symphonies de Beethoven, exécutées au Conservatoire de Paris, n'est qu'un enthousiasme affecté; mais il

suffit néanmoins d'écouter les réflexions, les observations suggérées à la plupart des nouveaux auditeurs de ces chefs-d'œuvre pour se convaincre que le génie de la musique allemande est bien loin d'être apprécié par eux convenablement. Il n'est donc pas hors de propos d'entrer dans quelques développements à ce sujet afin d'éclairer la matière et les jugements qu'on en porte en sens divers.

On a répété souvent, et pour ainsi dire accepté comme un principe ce dicton comparatif : en Italie la musique est l'interprète de l'amour, en France c'est un délassement de société, en Allemagne c'est une science abstraite et sérieuse. Il serait peut-être plus rationnel d'exprimer la même pensée en ces termes : l'Italien a l'instinct du chant, le Français l'amour-propre du virtuose, mais à l'Allemand appartient le vrai sentiment de la musique. L'Allemand, en effet, a seul le droit peut-être de revendiquer le titre de musicien, car il est incontestable qu'il aime l'art musical pour l'art lui-même, à cause de sa divine essence, et non comme un moyen vulgaire d'irriter ses passions, ou comme un instrument de fortune et de considération. L'artiste allemand se consacre, se dévoue tout entier à sa vocation. Il écrit de la musique pour lui seul, ou pour un ami intime, sans se préoccuper de la publicité de son œuvre. Il est rare qu'il soit possédé de l'envie de se créer une réputation ; la plupart ne se doutent même pas de la route qu'il faut suivre pour obtenir un pareil résultat, et de quels auditeurs il leur importerait de capter les suffrages.

Le sol de l'Allemagne est divisé en une infinité de monarchies, d'électorats, de duchés et de villes libres. Le musicien dont je parle habite peut-être une petite ville d'une obscure province ; comment songerait-il à se fonder une renommée là où il n'existe pas même un public ? Supposons pourtant qu'il soit doué d'ambition, ou dans la nécessité de mettre à profit ses connaissances musicales ; il se rendra alors dans la capitale de son duché ou de sa principauté. Mais la résidence est déjà pleine de nombreux et excellents virtuoses et compositeurs, et que de difficultés pour se frayer un chemin dans la foule ! Cependant il y parvient à force de travail et de persévérance. Ses ouvrages obtiennent déjà de la faveur ; mais à vingt lieues de là, dans le duché voisin, nul ne connaît son nom. Que sera-ce donc s'il prétend devenir populaire en Allemagne, et comment y parviendra-t-il jamais ? Il ne se rebute pas encore ; mais durant cette difficile épreuve il vieillit, puis il meurt, on l'enterre, et sa popularité descend avec lui dans la tombe. Telle est à peu de chose près l'histoire de plusieurs centaines d'aspirants à la gloire musicale que chaque année voit paraître ou disparaître. Comment s'étonner après cela que la plupart de nos compatriotes renoncent de prime-abord à se créer une carrière avec la musique ? On conçoit qu'ils préfèrent choisir une profession quelconque capable d'assurer leur existence, et qui leur permet de s'adonner sans souci, dans leurs instants de loisir, à cette musique qui les charme, qui les console, qui nourrit leur âme de pures émotions, mais dont le côté brillant ne tente point leur vanité. Et l'on aurait tort de penser pour cela qu'ils ne font que de la musique banale ; tant s'en faut. Allez les observer réunis dans une chambre modeste par une soirée d'hiver. Voici un père avec ses trois enfants : deux d'entre eux jouent du violon, l'autre tient l'alto, le père le violoncelle ; ce que vous entendez là, rendu avec tant de précision et de sentiment, n'est pas moins qu'un quatuor composé par ce petit homme qui bat la mesure. C'est le maître d'école du village voisin, et vous ne nierez pas que son travail respire une entente exquise de l'art. Je vous le répète, prêtez à ces concerts bourgeois une oreille attentive, et vous vous sentirez ému, pénétré jusqu'au fond de l'âme ; vous apprendrez à connaître la musique allemande, et vous saurez jusqu'où va le génie instinctif de cette nation. Il ne s'agit pas ici de conquérir un encouragement flatteur par tel ou tel passage brillant et mis exprès en relief. Tout ici respire la bonne foi et la sincérité, et par cela même la noblesse et l'élévation d'esprit.

Mais transportez ces musiciens admirables devant un vrai public, au milieu d'un salon d'apparat, et ils ne seront plus les mêmes ; leur timidité naïve les jettera dans un embarras extrême, et la crainte de ne pouvoir répondre à l'attente des auditeurs leur donnera presque de la honte. Ils s'informeront par quels artifices on réussit à se faire applaudir, et par une honnête défiance, ils prendront à tâche d'oublier leur talent naturel pour y substituer ces procédés artificiels dont ils avaient à peine jusque là entendu parler. Ils s'imposeront une contrainte pénible pour sacrifier avant tout à la manie de briller ; et ces mêmes voix qui chantaient le *lied* national avec une expression si touchante, se fatigueront à imiter les rapides cadences, les fioritures italiennes. Mais comment n'échoueraient-ils pas dans une lutte semblable, et quel plaisir pourraient-vous causer ces maladroites tentatives, à vous qui avez entendu maintes fois les maîtres de chant exécuter dans toute leur perfection ces difficultés musicales. Nonobstant cette infériorité, ces exécutants si maladroits sont pourtant, soyez-en sûrs, les artistes par excellence, et leur âme nourrit un feu sacré mille fois plus pur et plus fécond que la flamme passagère et fantastique qui vous a si souvent éblouis dans vos pompeux salons. Ce n'est que l'excès de la modestie et un faux respect humain qui ont altéré leur nature primitive. Ceci, du reste, est le plus mauvais côté de l'histoire de la musique allemande.

L'artiste allemand a donc de graves obstacles à surmonter, tant à cause de son organisation propre que par suite de l'état politique de son pays. La nature lui a refusé cette disposition pour le chant, ou plutôt cette vocalisation pleine de souplesse et de grâce dont l'Italien est doué en naissant ; et la constitution du territoire vient compliquer pour lui la difficulté de se faire un nom. Le compositeur d'opéras est réduit à se modeler sur le style et les habitudes du chant italien, et pour ainsi dire obligé de confier le soin de sa renommée à la scène étrangère, puisque sa patrie ne possède pas de théâtre national dans l'acception complète du mot. On peut affirmer, en effet, que le musicien qui donne un ouvrage à l'Opéra de Berlin restera absolument inconnu à Vienne ou à Munich, et ce n'est qu'après avoir été promulgué au-delà des frontières que son succès aura du retentissement dans les différents cantons de l'Allemagne. Autrement toutes les productions allemandes ont, partout ailleurs qu'au lieu de leur apparition, un air d'élucubration provinciale, et si cela est vrai même pour les artistes les plus distingués des grands centres de population, que sera-ce pour les modestes représentants des villes de second et de troisième ordre ? Je sais bien que le vrai génie finit par triompher de tous les obstacles, mais ici ce sera presque toujours aux dépens de son indépendance nationale. Quoi qu'il en soit, le talent musical des Allemands aura toujours pour signe distinctif une certaine originalité de terroir ; aussi, pour une foule de chansons exclusivement populaires en Prusse, en Autriche, en Souabe, etc., nous ne possédons pas un seul hymne national *allemand*.

Ce défaut de centralisation, tout en nous privant de ces grands ouvrages qui sont comme les trophées d'un peuple, a pourtant contribué éminemment à maintenir parmi nous le caractère intime et familier de l'art musical. Ainsi, c'est précisément peut-être à l'absence d'un centre qui ait absorbé et accaparé tout ce que l'Allemagne renferme d'éléments artistiques, grâce auxquels elle aurait pu prétendre aux succès les plus grandioses, qu'il faut attribuer la richesse

particulière de chaque province où tant de musiciens, qui ne doivent rien qu'à eux-mêmes, cultivent assidument un art qu'ils chérissent. La conséquence de cet état de choses a été l'extension générale des études musicales jusque dans les plus obscures bourgades et les plus humbles chaumières. C'est en effet une chose surprenante que la valeur des forces musicales qu'on trouve à chaque pas en Allemagne dans les localités les plus insignifiantes, et bien qu'il y ait souvent disette de voix pour l'exécution d'un opéra, par exemple, nulle part on ne sera embarrassé de réunir un orchestre capable de jouer des symphonies avec la plus grande perfection. Dans des villes de vingt à trente mille âmes, ce n'est plus un seul, mais trois et quatre orchestres admirablement organisés, et sans compter d'innombrables amateurs tous aussi bons, sinon meilleurs virtuoses que les artistes de profession.

Je dois pourtant vous dire plus en détail ce qu'il faut entendre par un musicien allemand. Sachez qu'il est extrêmement rare qu'un de ces artistes, fût-ce le dernier de l'orchestre, ne connaisse que la pratique d'un seul instrument. Presque tous sont d'une force égale au moins sur trois, et il en est bien peu qui ne se livrent pas en même temps à la composition, non pas seulement par routine et comme des manœuvres, mais avec une connaissance approfondie de l'harmonie et du contre-point. Tous les membres pour ainsi dire d'un orchestre qui jouera une symphonie de Beethoven seraient en état de l'apprécier et de l'analyser avec une intelligence admirable; et c'est au point que cette unanime confiance de chacun dans ses propres forces nuit quelquefois à l'ensemble de l'exécution; car il arrive qu'entraîné par son propre élan, chacun se livre trop à ses inspirations personnelles au détriment de l'harmonie générale.

On peut donc regarder à bon droit parmi nous les classes les plus modestes de la société comme celles où l'art musical a jeté les plus profondes racines; car le grand monde n'offre pour ainsi dire qu'un cadre plus riche et plus brillant aux productions que fait éclore un travail assidu dans ces régions inférieures et subalternes. C'est donc au sein de ces familles bourgeoises que réside vraiment la musique allemande dans sa pureté originelle, et ce n'est que là où elle s'adresse exclusivement au sentiment moral et jamais à un vain amour-propre, qu'elle est à sa véritable place. Entre les mains de ces honnêtes et naïfs artistes qui n'ont point à se préoccuper de l'opinion d'un public prévenu, l'art rejette toute affectation et toute parure d'emprunt pour se montrer dans le pur et simple appareil de la vérité. Ce n'est plus seulement ici l'oreille qu'il faut satisfaire, il faut aussi faire la part de l'âme et du cœur. L'Allemand veut non seulement sentir, mais encore penser la musique, si je puis m'exprimer ainsi; le plaisir de la sensation physique doit céder au besoin d'une satisfaction intellectuelle. Au-delà de l'impression extérieure résultant d'une combinaison musicale, l'Allemand veut en analyser le secret organique, et il recherche dans l'étude sérieuse du contre-point la source de ces émotions si vives et si merveilleuses que lui font éprouver les œuvres des grands maîtres; il se perfectionne ainsi dans la théorie et devient lui-même pour ainsi dire aussi habile qu'eux en fait de critique et d'appréciation musicales.

Ce besoin de jouissances musicales se transmet de père en fils, et les moyens d'y répondre deviennent une partie essentielle de l'éducation. C'est dès l'enfance, et en même temps qu'ils suivent leurs études scolastiques, que les Allemands s'initient aux principes les plus abstraits et les plus profonds de la science musicale, et aussitôt qu'ils sont en état d'exercer spontanément leur jugement et leur goût, la musique se trouve naturellement un des objets habituels de leurs pensées et de leurs réflexions. Bien loin de ne voir alors en elle qu'un instrument de distraction, ils apportent au contraire dans sa pratique le même sentiment de vénération et de piété que leur inspirent les devoirs les plus sacrés. De là cette espèce de rêverie sérieuse et mélancolique qui s'identifie pour eux avec l'exercice de cet art, et qui caractérise en Allemagne toutes ses productions.

C'est autant à cause de cette manière de sentir que par suite de l'insuffisance de son éducation vocale, que l'Allemand s'adonne de préférence à la musique instrumentale. Si nous admettons d'ailleurs que tout art possède une branche spéciale qui le représente d'une manière plus complète et plus absolue, c'est sans contredit, pour la musique, le genre instrumental. Dans les autres, en effet, l'élément primitif est toujours plus ou moins altéré par un principe secondaire, et jamais l'alliage qui en résulte ne produit, comme l'a démontré l'expérience, d'aussi brillants effets que le genre purement instrumental. Combien d'adjonctions hétérogènes et d'accessoires de toute sorte, par exemple, l'esprit ne doit-il pas apprécier à la représentation d'un opéra pour arriver à la parfaite intelligence de la pensée du compositeur? Et que de fois celui-ci n'est-il pas obligé de subordonner ses inspirations à de vulgaires détails totalement opposés à la dignité de l'art? Dans le cas extrêmement rare où toutes les parties intégrantes d'un pareil ouvrage se trouvent par bonheur conformes et analogues au mérite de la musique elle-même, j'avoue qu'on jouit alors d'un perfectionnement dont la valeur intrinsèque et le charme séducteur n'ont pas besoin d'être relevés. Mais cela même ne saurait ravir au genre instrumental proprement dit le premier rang. Car là seulement le musicien n'est assujetti à aucun sacrifice, et peut réaliser les plus sublimes inspirations de sa science; c'est le seul domaine où, indépendant de toute influence étrangère, le génie peut atteindre à l'idéal; c'est là qu'appartient sans réserve au talent l'usage de toutes les ressources de l'art, sans excursion possible au-dehors.

Il n'est donc pas surprenant que l'Allemand, grave et méditatif, s'adonne par prédilection au genre instrumental; car c'est celui qui répond le mieux à son penchant pour la rêverie, sans que son attention soit circonscrite sur une idée déterminée; celui qui permet à son imagination de flotter au hasard dans la vague région des pressentiments, affranchie de tout bien matériel.

Pour être initié à la compréhension de ces chefs-d'œuvre spéciaux, il ne faut ni secours étrangers, ni scène resplendissante, ni chanteurs richement rétribués, ni aucun apparat théâtral; un violon, un piano, suffisent à leur manifestation magnifique et glorieuse; et tous les Allemands sont passés maîtres sur l'un ou l'autre de ces instruments. Les plus modestes résidences renferment même assez d'artistes consommés pour organiser un orchestre capable de rendre les conceptions les plus grandioses et les plus compliquées. Or, quelle réunion des produits les plus variés des autres arts équivaudrait à l'enchantement magique produit par un excellent orchestre exécutant une symphonie de Beethoven? Aucune assurément. Il n'est point de combinaison matérielle quelque riche et gracieuse qu'on la suppose, qui pût lutter avec l'illusion fantastique résultant de l'audition d'un de ces chefs-d'œuvre.

L'Allemand a donc, pour ainsi dire, des droits exclusifs sur la musique instrumentale; c'est pour lui une seconde vie, une autre nature. Et c'est peut-être à cette timidité naïve, trait distinctif du caractère national, qu'il faut attribuer chez nous l'immense développement de cette étude. C'est elle qui empêche les Allemands de faire parade de leur savoir; ils comprennent avec un tact délicat que ce serait outrager, renier en quelque sorte cet art révéré, si pur et si sacré à leurs yeux; que le souffle et le contact de

la foule en corrompraient certainement l'essence. L'Allemand garde donc ses extases musicales pour lui-même, ou il les confie tout au plus à ses familiers les plus intimes; et alors il s'abandonne sans scrupule à ses émotions, il donne un libre cours aux pleurs que lui arrache la joie ou la douleur, et c'est là qu'il se montre artiste dans l'acception la plus complète du mot. Si les auditeurs font défaut, il y a là un piano ou quelques autres instruments pour recevoir ses confidences. On exécute un quatuor, un trio ou une sonate, suivant le nombre des assistants, ou bien on chante à quatre voix un *Lied* national. Survient-il quelqu'un, c'est un auxiliaire de plus, et l'on attaque alors une symphonie. Et c'est ainsi que le foyer domestique en Allemagne est le trépied permanent de la musique instrumentale. Mais il est évident que de pareils exercices ne sauraient être dignement appréciés que dans un cercle restreint d'amis, et non par le public en masse. Il faut être pénétré soi-même d'une rêverie douce et sévère pour éprouver ces ravissements profonds et sublimes dont cet art récompense ses prosélytes; et cela n'adviendra jamais qu'à un musicien d'élite, et non aux oisifs du grand monde sans cesse affamés de jouissances factices; car tous ces détails merveilleux et spirituels qu'admire un auditeur moins futile, passent inaperçus aux yeux du vulgaire, qui dédaigne comme prétentieuses ou insignifiantes des choses qui dérivent cependant des sources les plus pures de l'art.

Nous tâcherons une autre fois de démontrer comment tous les genres de musique en Allemagne reposent sur la même base.

R. Wagner.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Il vient un âge où toutes les puissances de notre être s'affaiblissent, où s'obscurcissent tous les rayons de l'intelligence, s'éteignent toutes les ardeurs de l'âme, où, pour parler comme les poëtes, les voix intérieures se taisent, où, en un mot, l'invincible somnolence de nos facultés annonce et prépare ce dernier sommeil, terme suprême de cette longue veille si remplie d'agitations et de travaux, qu'on nomme la vie. Alors on existe plus dans le passé que dans le présent, et les sensations et les pensées du moment semblent n'être qu'une vague réminiscence des sensations et des pensées d'autrefois. C'est l'heure crépusculaire où le soleil n'est plus sur l'horizon, mais où les hautes cimes s'animent encore de quelques lueurs, où la terre conserve un reste de tiédeur comme un souvenir de l'astre disparu. Ainsi à ce crépuscule des passions, le cœur qui ne porte plus en lui sa flamme comme jadis, s'échauffe encore aux reflets que le passé semble projeter sur lui dans le lointain. Le jour s'efface, et la nuit n'est pas encore venue. On n'a plus la force d'aimer, de penser, d'agir, mais on se souvient. On évoque dans son esprit les heures splendides et riantes du matin et du midi, les fraîches oasis qui ont charmé le voyage, et aussi les mornes solitudes qu'on a traversées, enfin tous les bonheurs ressentis, et jusqu'à ces malheurs dont on souffrait tant, et dont on voudrait souffrir encore. Arrivés à cette limite fatale qui sépare le mouvement du repos, où en quelque sorte on quitte l'action pour entrer dans le souvenir, bien des gens ne savent pas se résigner aux devoirs et aux jouissances de cette nouvelle condition; ils s'efforcent de perpétuer en eux sinon ces juvéniles énergies qu'ils regrettent, du moins leur apparence; ils se donnent de petits vices fanfarons et impuissants qui voudraient se rendre vraisemblables et se faire redouter, mais auxquels personne n'a la complaisance de croire; ils épuisent tout ce qui leur reste de force et d'intelligence à faire de leur personne un continuel et ridicule mensonge. D'autres, par un égoïsme différent, ne pouvant vivre sur nouveaux frais, cherchent une compensation dans le récit sans cesse renaissant de leur propre histoire; ils ne pensent qu'à faire partager à ceux qui les entourent leur vie d'autrefois, et voudraient leur imposer les impressions et les sentiments qu'ils ont éprouvés. Souvent jugeant de l'importance de leurs souvenirs par l'importance qu'ils y attachent, ils ne se bornent pas à les raconter impitoyablement à qui veut les entendre, mais ils les impriment, se multiplient ainsi eux-mêmes en plusieurs milliers d'exemplaires, pour dire au monde entier que s'ils ne vivent plus, du moins ils ont vécu. C'est ce qu'a fait madame la marquise de V* *. Madame la marquise n'est pas créée d'hier; elle a une vieille expérience des choses et des hommes, si nous osons le dire. Elle a été mêlée aux affaires, à la politique, aux amours de l'empire; c'est un épisode vivant de l'histoire d'un autre temps. Nul n'en sait plus que madame la marquise sur la chronique secrète, sur les intrigues galantes de cette époque; par la part qu'elle y a prise elle-même, elle a pu préjuger celle qu'y ont prise les grandes dames, ses émules ou ses amies. De méchantes langues même vont jusqu'à dire qu'elle a raconté sous le nom de telle et telle baronne, comtesse ou princesse, bien des chapitres inconnus du beau roman de ses premiers jours. Madame la marquise a donc écrit ses Mémoires. Et comme il y a là-dedans beaucoup de scandale, beaucoup de médisances, quelques calomnies, point de style et point d'esprit, le succès a été immense. Elle a fait honneur à son talent d'écrire du résultat qui n'était dû qu'à l'indiscrète audace de ses révélations et à la maligne curiosité du public. Mais le succès n'est pas venu seul; ni plus ni moins qu'un grand poëte ou qu'un grand homme d'État, madame la marquise a aussi trouvé un peu de lie dans cette coupe enivrante de la publicité. Les élégantes quinquagénaires dont elle avait sans ménagement livré l'extrait de naissance; les hautes fortunes politiques dont elle avait trahi les humbles commencements; les probités rigoristes dont elle avait donné le secret en supputant les mille procédés plus ou moins délicats à l'aide desquels elles s'étaient élevées à ce point d'aisance et de bonheur où la vertu est la plus facile à la fois et la meilleure des spéculations; en un mot, toutes les vanités blessées se sont liguées contre elle, et lui font cruellement expier le succès littéraire auquel elles ont été sacrifiées. Aussi a-t-elle refusé de compléter le scandale qu'elle a suscité, et a-t-elle signifié à son éditeur qu'il eût à renoncer à son dernier volume. L'éditeur trouve ces scrupules un peu tardifs, et réclame les lucratives médisances qu'on s'est obligé à lui livrer. Mais avant d'en venir aux assignations par huissier, il a recours à une ruse fort ridicule, fort peu habile, mais qui réussit comme toutes les ruses de théâtre.

Il faut que vous sachiez avant tout que M. Gustave, qui a pour parent ou pour tuteur le libraire de madame la marquise, est tombé amoureux d'une jeune personne nommée Cécile qui a été richement dotée par la nature de grâces, de beauté, d'esprit, mais que la fortune a traitée en marâtre. Vous me demanderez pourquoi l'auteur de la pièce, M. Fournier, qui disposait à son gré de la nature et de la fortune, ne les a pas unies dans l'émulation de bienveillants procédés envers Cécile. Voici pourquoi: c'est qu'il fallait qu'on eût un motif pour refuser à Gustave son mariage avec une jeune personne belle mais pauvre, et que M. Gustave ne pût conquérir l'hymen désiré qu'à une condition, celle d'obtenir de madame la marquise de V*** le manuscrit promis et refusé. Cela revient à dire que l'auteur sentait le besoin de bâtir sa pièce sur une donnée fausse et impossi-

ble, de la construire en quelque sorte sur la pointe d'une aiguille pour montrer son talent à sauver des situations sans logique et sans vérité par l habileté des détails. Voilà donc Gustave condamné par M. Fournier à n'épouser Cécile qu'après avoir vaincu les obstacles qui s'opposent à la publication de la dernière partie des Mémoires. En homme habile il suppose que notre auteur femelle n'a pas tant parlé de l'amour sans l'avoir éprouvé pour son propre compte, sans le regretter peut-être, et il se propose d'exercer la séduction de ses vingt ans sur les cinquante ans bien sonnés de la marquise. Il s'introduit dans le château de la vieille dame comme un auteur persécuté pour son génie et pour sa franchise. Elle trouve une certaine similitude entre sa position et celle du jeune réfugié. Gustave avait ingénieusement compté sur ce rapprochement qui ne pouvait manquer de se présenter à l'esprit de sa future conquête; il avait calculé aussi que son rôle de victime prédisposerait sa protectrice à l'attendrissement, et il ne s'était pas trompé : en effet il est si beau d'avoir vingt ans, du génie et des malheurs ! Mais notre héros ne s'en tient pas à ses vingt ans, à son prétendu génie, et à ses malheurs tout aussi illusoires, il y joint une passion violente pour la marquise. Celle-ci croit être revenue à ce temps où chaque jour lui apportait un nouvel amour, un nouveau bonheur, les éléments d'un nouveau chapitre pour ses futurs Mémoires, enfin où elle faisait de l'histoire au lieu d'en écrire. Mais Gustave est jaloux, jaloux du passé, comme du présent. D'ailleurs il soupçonne que ce manuscrit, qu'on cache avec tant de soin, n'est que le recueil de quelque correspondance amoureuse que son arrivée a interrompue ou peut-être même n'a pu suspendre. Il se désespère avec tant d'art, il met tant d'éloquence et de douleur à déplorer le manque de confiance dont on paie un dévouement si ardent que le sien, que force est bien de le détromper en lui remettant le fatal manuscrit. C'était là la dernière scène de la comédie jouée par Gustave. Une fois maître de ce précieux talisman qui lui assure la possession de Cécile, il se dépouille de son amour d'emprunt pour en revenir au véritable amour qui lui tient au cœur. Avant de partir il écrit à la marquise, et joint à son épître de congé une lettre de change de quinze mille francs, prix du manuscrit qu'il emporte avec lui. La marquise s'éveille de ce rêve qui avait rendu à son cœur sa jeunesse, mais qui n'avait pu faire subir la même transformation à ses charmes surannés; elle comprend qu'à son âge on ne fait plus de romans, et que si par malheur on tente encore d'en faire, il y manque toujours quelques chapitres. La fin de tout ceci est que Gustave épouse Cécile, laquelle se trouve être précisément la fille de la marquise, et que celle-ci, devenue plus sage et plus résignée, épouse la goutte et les rhumatismes d'un sien adorateur sexagénaire, dont nous n'avons pas parlé, parce qu'il ne tient pas absolument à l'action. Succès de détails.

Madame Desmousseaux a rendu avec beaucoup de verve le personnage de la marquise. On ne saurait trop louer la franchise et aussi la réserve décente qu'elle a mise à exprimer ces regrets d'une femme sur le retour qui voit lui échapper les hommages jusqu'alors si assidus, et cette ostentation de santé et de verdeur qui simule en vain ces choses impossibles à feindre, la beauté et la jeunesse. Mademoiselle Doze, au contraire, était plus fraiche que jamais, et dans toute la fleur et la grâce de ses seize ans. Avoir cet âge-là n'est-ce pas la meilleure réponse à tout? et qu'y a-t-il de plus spirituel que d'être jeune et belle? Perrier a été très convenable dans le rôle du vieil adorateur sexagénaire.

CONSONNANCE.

C'est, suivant l'étymologie du mot, l'effet de deux ou plusieurs sons entendus à la fois, qui produisent une sensation agréable à l'oreille. Lorsqu'il n'est question que de deux sons, la consonnance est simple ou incomplète : lorsqu'il y a trois sons, la consonnance peut être complète, comme *ut, mi, sol*, dans le mode *gai* ou *majeur*, et *la, ut, mi*, dans le mode *triste* ou *mineur*, ayant pour ton ques ou fondamentales, leurs notes graves, *ut* et *la*. Elles contiennent, l'une et l'autre, trois consonnances simples ou incomplètes, de genres tout-à-fait distincts; savoir : pour la première, *ut, sol; ut, mi; mi, sol;* et pour la seconde, *la, mi*, semblable à *ut, sol; la, ut*, semblable à *mi, sol;* et *ut, mi*, qui se trouve dans la première. *Descartes*, et après lui *Diderot* et *Euler*, avaient remarqué que le plaisir que les consonnances font à l'oreille est en raison de la simplicité plus ou moins grande des *rapports constituants* (1) (en vibrations) des sons qui les forment, ce plaisir diminuant à mesure que ces rapports deviennent plus composés (1).

Laborde, en 1780, a exposé ce principe, et montré 1° que le rapport des deux sons $\left\{\begin{matrix} ut \\ 1 \end{matrix}\right.$ et $\begin{matrix} ut \\ 2 \end{matrix}$, c'est-à-dire, à une et à deux vibrations synchrones, appelés *octaves* l'un de l'autre dans le système diatonique, mais *douzièmes* dans l'ordre chromatique, étant le plus simple de tous, produisait dans ces deux sons une sensation agréable, et comme *semblable* à celle de l'unisson; que de plus il était impossible d'altérer l'un ou l'autre de ces deux sons, si peu que cela fût, sans produire une impression très désagréable.

2° Que le rapport des deux sons $\left\{\begin{matrix} ut \\ 1 \end{matrix}\right.$, $\begin{matrix} sol \\ \frac{2}{3} \end{matrix}$, dérivé de celui de 1 à 3, le plus simple après le précédent, produit la consonnance de premier ordre, la plus douce et la plus saisissable par l'oreille, appelée diatoniquement *quinte*, et *septième* dans l'ordre chromatique, et dont la tonique obligée est la note grave, tandis que dans son complément ou renversement $\begin{matrix} sol \\ \frac{2}{3} \end{matrix}$, $\begin{matrix} ut \\ 2 \end{matrix}$, *quarte* diatonique et *cinquième* chromatique, la tonique est à l'aigu. Cette consonnance peut à la rigueur être un peu altérée, en rendant son intervalle plus grand ou plus petit de la valeur d'un *comma;* mais il faut l'éviter autant que possible (3).

3° Que le rapport des deux sons $\left\{\begin{matrix} ut \\ 1 \end{matrix}\right.$, $\begin{matrix} mi \\ \frac{4}{5} \end{matrix}$, dérivé de celui de 1 à 5, le plus simple après le précédent (attendu que celui de 1 à 4 est dérivé de celui de 1 à 2), produit la consonnance de second ordre, appelée diatoniquement *tierce majeure*, et chromatiquement *quatrième*, moins douce et saisissable par l'oreille, tant dans cet ordre que dans son renversement ou complément $\left\{\begin{matrix} mi \\ \frac{4}{5} \end{matrix}\right.$, $\begin{matrix} ut \\ 2 \end{matrix}$, *sixte mineure* diatonique, ou *huitième* chromatique, où la tonique reste indéterminée. En effet, comme nous l'avons remarqué dans le premier paragraphe, elle pourrait être *ut*, si l'on y ajoute la consonnance commune *sol*, pour le mode *gai* ou *majeur*, ou bien *la*, si on ajoute cette consonnance qui est également commune aux deux notes données, et qui devient la

(1) Expression précise due à Suremain de Missery, qui a écrit en 1792, comme l'a observé l'illustre Prony.

(2) J.-J. Rousseau a eu le tort de traiter cela d'hypothèse dont la raison ne pouvait se contenter

(3) Cette espèce d'altération diffère essentiellement de celle qui consiste à faire, par exemple, d'une tierce majeure une tierce mineure, et réciproquement, laquelle est une véritable commutation de consonnance.

tonique au mode *triste* ou *mineur* de cette consonnance ainsi complétée. Cette consonnance peut être altérée de la même manière que la précédente, avec moins d'inconvénient.

4° Enfin, que le rapport des deux sons $\left\{ \begin{matrix} ut, \\ 1 \end{matrix} \right. \begin{matrix} la, \\ \frac{5}{3} \end{matrix}$, dérivé de celui de 3 à 5 (moins simple et appréciable encore que le précédent), appelé *sixte majeure* dans le système diatonique, et *neuvième* dans l'ordre chromatique, produit la consonnance du troisième ordre, dont le renversement est $\left\{ \begin{matrix} la, \\ \frac{5}{3} \end{matrix} \right. \begin{matrix} ut, \\ 2 \end{matrix}$, *tierce mineure* diatonique ou *troisième* chromatique; que l'une et l'autre sont moins agréables et appréciables par l'oreille que les précédentes, et ne peuvent non plus suffire à indiquer une tonique, puisque en y ajoutant leurs consonnances communes *fa* ou *mi*, dans le premier cas c'est ce *fa* qui devient la tonique en mode *gai* ou *majeur*, et dans l'autre c'est *la* qui en prend le caractère en mode *triste* ou *mineur*.

Dans la gamme chromatique *ut, dé, ré, bé, mi, fa, da, sol, lé, la di, si, ut*, formée des rapports constituants....., $1, \frac{16}{15}, \frac{9}{8}, \frac{6}{5}, \frac{5}{4}, \frac{4}{3}, \sqrt{2}, \frac{3}{2}, \frac{8}{5}, \frac{5}{3}, \frac{16}{9}, \frac{15}{8}, 2$ les intervalles consonnants du premier ordre *ré, la; bé, di*, et leurs compléments se trouvent altérés de la valeur du *comma* $\frac{81}{80}$. Ceux où entre le son $\left\{ \begin{matrix} da, \\ \sqrt{2} \end{matrix} \right.$ ne sont altérés que du demi-*comma* $\frac{64000}{59049}$. Tous les autres sont exactement consonnants.

Les consonnances du second ordre *ut, mi; dé, fa; bé, sol; fa, la; sol, si; bé, ut* sont exactes ainsi que leurs compléments; les six autres sont altérées d'un *comma* au plus. Les consonnances du troisième ordre, *ut, bé; mi, sol; fa, la; la, ut; di, dé*, et *si, ré* sont exactes, ainsi que leurs compléments; les six autres sont altérées d'un *comma* au plus.

Il n'existe dans la progression prétendue harmonique 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9, 10. 11. 12. 13. 14, etc., aucun autre rapport consonnant exact que ceux que nous venons d'indiquer, ou ceux qui en dériveraient, comme, par exemple celui de 1 à 15, dérivé de celui de 3 à 5; celui de 3 à 9, dérivé de celui de 1 à 3, etc.

Laborde n'est pas entré, à la vérité, dans tous les développements qui précèdent; mais il les avait au moins indiqués, et l'on a lieu d'être surpris que dans son dictionnaire de musique, publié en italien, en 1826, M. le docteur Lichtenthal ait conservé le classement de consonnances absurde de Fuchs.

Faisons ici remarquer en outre le vice des dénominations des intervalles sonores dans le système diatonique, où le son, point de départ, se trouve compté, ce qui est contraire à l'exactitude que l'on trouve dans les dénominations chromatiques.

On entend dans une corde cylindrique tendue et sonore trois sons principaux consonnants, tels que 1, 3, 5, et plusieurs de leurs semblables aigus, dans un cylindre métallique isolé, d'un mètre de longueur et de quinze millimètres de diamètre, nous avons trouvé trois sons consonnants tels que 1, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$, et plusieurs de leurs semblables graves. Les premiers forment l'harmonie du mode *gai* ou *majeur*; les derniers celle du mode *triste* ou *mineur*.

— Le baron BLEIN.

PAGANINI (1).

C'est une chose déplorable que la facilité avec laquelle les organes les plus sérieux de la presse quotidienne accueillent chaque jour les nouvelles les plus erronées, et souvent les imputations les plus scandaleuses, inventées par la calomnie ou la passion du sarcasme. Paganini, tant accablé déjà durant sa vie de reproches sans fondement, d'injures gratuites, et même d'accusations atroces, n'a pas été mis par le trépas à l'abri de ces ridicules commérages. Et c'est sur la foi d'une nouvelle fabriquée, absurde, impossible, mais enregistrée au plus vite, sans examen ni discussion, par tous les grands journaux de Paris, que des hommes de goût et d'esprit, des écrivains qui signent leur opinion, se livrent avec des airs malicieux et des enjolivements de leur cru aux commentaires les plus insultants et les plus cruels pour la mémoire d'un artiste qui n'existe plus, et qui, s'il existait, se contenterait de répondre à ses détracteurs; qu'il dédaigne ces outrages dont le venin dut pourtant depuis si long-temps aigrir son humeur et compliquer ses souffrances.

Un mot suffira pour faire apprécier la bonne foi et la conscience de ces avides chroniqueurs; ainsi que l'esprit judicieux et impartial qui préside au travail quotidien des aveugles compilateurs de la presse.

On a jeté les hauts cris au sujet d'un prétendu legs de 1,200 fr. de rente constitué par Paganini au profit de sa mère; eh bien! Paganini avait perdu sa mère depuis long-temps quand il était censé rédiger ce testament supposé, fondement de récriminations si passionnées et d'hypothèses si incohérentes.

Il n'est pas plus vrai que Paganini ait refusé à son lit de mort les secours de la religion, par l'excellente raison qu'il n'a pas eu à délibérer là-dessus, puisque l'infortuné a succombé à l'improviste au mal terrible qui le minait depuis un an, sans aggravation dans son état qui pût lui faire pressentir l'approche de sa fin. C'est au point qu'il était en ce fatal moment seul dans sa chambre, et qu'il expira sous les yeux de son fils avant que celui-ci eût le temps d'appeler quelqu'un de la maison à son aide.

Le clergé n'avait aucun sujet de se montrer hostile en cette circonstance, et tout au contraire c'est sous ses auspices que le corps du défunt, soigneusement embaumé, est resté exposé à Nice durant huit jours, avant sa translation à Gênes, dans le couvent de l'*Acquà-Sola*, où Paganini avait depuis long-temps témoigné le désir d'être inhumé; et il laisse aux moines de ce couvent le prix de cent messes pour le repos de son âme.

Quant à ses dernières dispositions relativement au partage de sa fortune, on sait qu'elle reviendra en masse à son jeune fils, dont il a confié la tutelle à l'un des plus recommandables citoyens de la ville de Gênes, chez qui l'éclat de la naissance et de la fortune est encore relevé par une érudition profonde et la plus délicate urbanité. Mais Paganini avait encore deux sœurs fort âgées, à l'abri du besoin, et il lègue à chacune d'elles une somme de 50,000 fr. C'est la ville de Gênes qui doit hériter de son violon.

Tels sont jusqu'ici les seuls faits précis que nous avons recueillis et dont nous pouvons garantir la parfaite authenticité.

(1) Les bruits calomnieux et ridicules dont les hommes célèbres sont l'objet, font partie de l'histoire, et c'est par cette considération que nous avons donné place dans nos colonnes à plusieurs petites historiettes sur Paganini, dont l'exactitude nous semblait plus que contestable. Nous sommes heureux de recevoir d'une personne digne de foi, et de communiquer à nos lecteurs des renseignements qui réhabilitent comme nous le désirions le cœur du grand artiste. (*Note du Rédacteur.*)

Revue critique.

GRAND DUO BRILLANT

Pour piano et violon, sur des motifs de Robert-le-Diable, *dédié à leur ami Thalberg, par Édouard Wolff et Charles de Bériot.*

Ce sont deux questions importantes de commerce et d'art que celles de la collaboration et de l'arrangement en musique ; il y a beaucoup à dire pour et contre ces deux moyens de production qui sont d'invention moderne. Certainement l'imagination, le génie, la création, ne sont pour rien dans ces morceaux qui ne vivent que de réminiscences, qui ne s'alimentent que d'idées déjà émises ; mais de quel goût, de quel éclectisme musical ne faut il pas être doué, — disons plus, — de quelles facultés créatrices, de quel génie ne donne-t-on pas les preuves quand on brode un motif et qu'on l'arrange comme celui que Thalberg a emprunté à la partition de *Moïse !*

Quant à la collaboration, nous la devons en grande partie aux vaudevillistes, et c'est d'elle qu'est née cette prodigieuse fécondité de M. Scribe, qui l'a fait le dictateur de l'art dramatique. La collaboration en musique est moins répandue parmi les compositeurs ; elle est cependant plus dans l'esprit de cet art que dans celui de la littérature. La collaboration instrumentale surtout échauffe tout le système physiologique, anime l'esprit, provoque les idées et vous fait féconder, enrichir la pensée musicale que vous avez empruntée. Il n'en est pas de même en vaudevillisme, où chacun fait sa *part* à part, après avoir élaboré le plan en commun, travail dont il ne peut résulter qu'une disparate choquante de style, et presque toujours un décousu complet dans les caractères, sans compter beaucoup d'autres défauts qu'il est inutile de signaler ici. La collaboration instrumentale, au contraire, excite l'inspiration, est comme un combat que se livrent deux improvisateurs, dont la lutte ne peut que tourner au profit des plaisirs de l'auditoire. Il est résulté d'un pareil combat entre MM. de Bériot et Wolff, jeune pianiste dont nous reparlerons plus tard à propos d'excellentes études qu'il a composées, un grand duo sur des motifs de *Robert-le-Diable*, pour piano et violon, que les amateurs de ces deux instruments, si bien faits pour dialoguer ensemble, exécuteront ou écouteront avec un nouveau plaisir. Ce morceau remarquable raviverait la vogue du grand œuvre de M. Meyerbeer, si plus de deux cents représentations de ce bel ouvrage avaient pu l'attiédir.

Le choix des thèmes et des pensées mélodiques de l'opéra est fait avec beaucoup de discernement et de goût par MM. Wolff et de Bériot. Et d'abord, dès les premières mesures, l'habile violoniste attaque avec originalité des unissons que l'imperturbable justesse qui caractérise son jeu ne lui fait jamais craindre de rendre d'une manière équivoque, mais qui inquiéteront plus d'un violoniste médiocre, ou les amateurs craintifs, s'il en existe.

Après une introduction d'une vingtaine de mesures en *mi* mineur, le violon entre largement en *mi* naturel sur un *trémolo* du piano, qui bientôt mêle au chant du violon un accompagnement obligé, riche d'effet par sa basse mouvementée et de doubles octaves mêlées de sixtes placées à la main droite. Fidèle à sa mission de rappeler les beaux effets d'harmonie de l'auteur de la partition, M. Wolff les a conservés religieusement en les naturalisant sur son instrument, ce qui ne l'empêche pas de lutter dans les traits, d'éclat et de mélodie avec le violoniste. La partie de piano se distingue surtout par l'entrain, la fougue, le brillant et les formes les plus pittoresques de l'école moderne. On ne peut rien voir de plus enchevêtré, de plus rapidement dialogué, de plus serré d'imitations que le premier 2/4 en *mi*. Celui qui lui succède modulant à la tierce majeure inférieure, c'est-à-dire de *mi* naturel en *ut* majeur, n'est ni moins bien dialogué, ni moins riche d'harmonie ; il se termine par un trait en triolets pour le violon, auquel s'associe ensuite la partie de piano, qui est du plus bel effet ; et puis l'air si suave, si animé, si passionné de *Grâce!* est dit par le violon avec toute la poésie de l'orchestre transportée au piano.

Nous n'analyserons pas minutieusement la longue péroraison de ce beau duo qu'a inspiré la partition de *Robert-le-Diable ;* il nous suffira de dire qu'elle termine dignement cette production, qui ne doit pas produire moins d'effet dans un concert que dans le salon ; et comme nous l'avons déjà dit : arranger ainsi c'est créer ; c'est résumer avec éloquence, avec autant d'esprit que de goût, un grand ouvrage ; c'est butiner sur un vaste parterre de fleurs pour en prendre l'essence et en composer un miel précieux que chacun goûte et savoure avec un nouveau plaisir.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** Demain, lundi, Duprez fera sa rentrée à l'Opéra dans le rôle de Polyeucte, des *Martyrs*.

*** Marié a continué mercredi dernier ses débuts par le rôle de Robert dans l'opéra de ce nom. La fougue indomptée de ce personnage convient pour le moment un peu moins au talent tendre et un peu paresseux de ce chanteur, que le caractère élégant de Raoul des *Huguenots*. Pourtant Marié nous semble avoir tout ce qu'il faudrait pour réussir quand il aura pris la ferme résolution de découvrir et de mettre en dehors tout ce qu'il possède d'élan. Mademoiselle Dobré, qui remplissait le rôle d'Isabelle, a chanté avec une majestueuse froideur qui a pu quelquefois déconcerter Marié. Madame Dorus a fait sa rentrée dans le rôle d'Alice. Jamais triomphe n'a été mieux mérité par cette habile cantatrice que celui qu'elle a obtenu dans cette soirée.

*** Mademoiselle Taglioni va venir à l'Opéra. Depuis sa dernière représentation à Londres, elle a pris immédiatement la route de Paris. Le 17 de ce mois, elle jouera *la Sylphide* rue Depelletier, puis le même rôle le 20 ; *le Dieu et la bayadère* le 22, et le 25 l'Opéra donnera une soirée à son *bénéfice*. Le 4 du mois prochain, il faut qu'elle soit dans le Mecklembourg, à Doberan, sous peine d'un dédit de 25,000 fr., car c'est la saison des eaux. Enfin, son retour dans la capitale russe est rigoureusement fixé au 20 du même mois d'août, sinon elle paierait cent mille francs d'amende.

*** L'Opéra négocie en ce moment pour l'engagement de mademoiselle Cerrito, jeune danseuse qui viendrait à Paris aussitôt l'expiration de son contrat avec Londres.

*** Une lecture a eu lieu cette semaine à l'Opéra, et le nouveau directeur, M. Léon Pillet, n'ayant pas trouvé assez forts les poëmes des ouvrages dont MM. Thomas et Donizetti ont déjà composé la musique, il aurait, dit-on, retiré ces ouvrages de la copie, décidé à payer les dédits plutôt que de faire représenter à son théâtre des ouvrages dont le succès ne fût pas assuré d'avance. C'est une mesure grave, mais qui sera approuvée par tous ceux qui s'intéressent à l'avenir de notre première scène lyrique.

*** *Opéra-Comique.* — On espère donner mardi la pièce nouvelle *l'Opéra à la cour*, dont la musique est tirée d'ouvrages français et italiens. Voici les morceaux qui composent en grande partie cet ouvrage : le duo d'*Elisa et Claudio*, de Mercadante ; la stretta du quatuor de *Bianca e Faliero* de Rossini ; le duo de *Don Juan* avec Zerline ; le duo de *Torquato Tasso*, de M. Donizetti ; un air pour le débutant Botelli ; un autre pour madame Eugénie Garcia ; la romance des *Chevaliers de la fidélité*, par Boieldieu, et enfin le *God save the king*. Les rôles principaux seront remplis par madame E. Garcia et MM. Masset et Botelli ; la nouvelle basse engagée à ce théâtre. Nous désirons vivement que ce dernier réussisse parfaitement ; car sans cela l'Opéra-Comique

serait encore sans basse-taille, ce qui laisse un grand vide dans tous les ouvrages représentés depuis quelques années à ce théâtre.

*** L'Académie des Sciences dans sa séance du 1er juin a entendu un rapport de M. Cauchy sur un mémoire remarquable de M. Duhamel concernant l'action de l'archet sur les cordes vibrantes. Tout ce qui tient à cette question est encore obscur, et en général les vibrations sonores ont été abordées quant à leurs lois par les plus illustres géomètres, et n'ont pas été complétement résolues. M. Duhamel a examiné l'action du frottement de l'archet sur les frémissements transversaux et longitudinaux de la corde, soit dans le cas où l'archet va plus vite que la corde, soit dans le cas où il va plus lentement. Quoiqu'il y ait bien quelques expériences curieuses dans ce mémoire, il y en a cependant fort peu; il reste donc un savant travail analytique, tout injecté de conditions et de suppositions que la pratique ne saurait ni réaliser ni même concevoir, telle, par exemple, que la condition arbitraire que la pression de l'archet demeure constante pendant une vibration de la corde. Or chacun sait que, dans l'exécution des virtuoses, il y a un mouvement et un sentiment qui fait sans cesse varier le coup d'archet selon l'émotion et l'intention de l'artiste. Il est vrai que la supposition de M. Duhamel n'implique la constance de la pression que pendant la durée de chacune des vibrations uniques et infiniment rapides de la corde; mais alors même que l'on resserrerait ainsi l'hypothèse, il est clair qu'elle a quelque chose dont l'art des Paganini et des Bériot s'accommoderait très mal. Il est fâcheux que les géomètres ne puissent attaquer les problèmes physiques qu'en y introduisant des conditions impossibles

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** On lit dans un journal de l'Indre : « George Sand part la semaine prochaine pour l'Espagne. Choppin, le pianiste, l'accompagne. »

*** *Beauvais.* — Comme l'éloquence de la chaire, comme l'architecture religieuse, la musique sacrée a un caractère qui lui est propre, et dont on ne peut la faire sortir sans l'exposer à manquer le but qu'elle doit atteindre. Exiger qu'elle rappelle dans nos temples chrétiens des plaisirs de salons, des émotions de théâtres, serait donc un contre-sens, une inconvenance qui se rencontre à la vérité quelquefois, mais que doit proscrire un goût pur et sévère. Pour que la musique puisse concourir dignement à la pompe des cérémonies religieuses, il faut qu'elle ait ce calme que les passions humaines ne viennent pas troubler, cet accent de la prière qui s'exhale en soupirs, s'exprime à demi-voix; et lorsqu'elle cesse de s'unir aux paroles de l'église, il faut qu'elle dispose les fidèles au recueillement, et les porte à de pieuses méditations. Toutes ces qualités nous les avons retrouvées dans la messe en contre-point de M. Boulanger. Cette œuvre remarquable par la correction avec laquelle il est écrit, et par les effets qu'il a produits, a été exécuté à la cathédrale, dimanche dernier, de la manière la plus satisfaisante par plus de deux cents élèves de ce professeur plein de talent et de zèle. L'offertoire était un admirable chœur de l'*oratorio* de Samson, par Hœndel; il a été dit avec un ensemble, une vigueur, une verve qui ne laissaient rien à désirer. Tout l'office du soir a été chanté à quatre parties par ces mêmes voix si pures, si fraîches et si puissantes. Enfin, la fête s'est terminée par un salut dont les compositions de Mozart et de Neukomm ont fait les frais.

*** *Lille.* — Le célèbre violoniste Artot vient de jouer au concert d'amateurs de notre ville. Son succès a été complet à Lille, comme il l'a été dans toutes les villes où il s'est fait entendre. Les honneurs de la soirée ont été partagés entre lui et mademoiselle d'Heumin. On a exécuté dans le même concert l'ouverture du *Roi Lear*, de Berlioz, qui a été chaudement applaudie.

*** *Lyon.* — Madame Roulle Peignat réussit beaucoup ici dans la grande musique de Meyerbeer comme dans celle qui n'est que spirituelle et légère. M. Devilliers, qui a débuté dans le rôle de Marcel, des *Huguenots*, a été reçu avec faveur par le public.

*** *Marseille.* — Le public de notre ville ayant appris la malheureuse situation des chanteurs italiens que la fuite de leur directeur laissait sans argent, et dont le directeur français retenait les costumes pour paiement de ce qui lui était dû, a montré en cette circonstance l'esprit hospitalier qui distingue la population marseillaise. On a obtenu du directeur français qu'il laissât donner au bénéfice des Italiens une représentation où il ne prélèverait pour tous frais qu'une somme de 250 fr. Indépendamment du produit des billets, les personnes les plus distinguées de l'auditoire avaient organisé une quête sous le pérystile du théâtre. Des souscriptions avaient en outre été ouvertes aux cercles du Commerce et des Phocéens. Il en est résulté une somme de 3,400 fr., laquelle a été remise aux artistes étrangers. M. Bazin, estimable négociant de cette ville, a promis de leur donner le passage gratuit sur un de ses bateaux à vapeur.

Le 8 juillet a eu lieu à la Société philharmonique une soirée musicale dans laquelle se sont fait entendre M. le professeur Errole Mecatti, directeur de la Société philharmonique de Florence; mesdemoiselles Grévedon et Agostini, prime donne.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — Samedi dernier, mademoiselle Taglioni a failli être victime d'un accident fâcheux pendant la représentation du grand ballet de *l'Ombre*. Au dernier acte, le cercle de fer qui l'entourait au moment de la descente sur la scène, s'est brisé; mademoiselle Taglioni est tombée d'une grande hauteur après avoir effleuré une table; elle a reçu plusieurs contusions. Une foule d'amis se sont empressés d'offrir leur assistance à mademoiselle Taglioni, et le rideau est tombé. Le public ayant demandé à grands cris la célèbre danseuse, on a levé le rideau, et mademoiselle Taglioni s'est présentée au milieu de bruyants applaudissements et a traversé seule le théâtre à la grande satisfaction de ses admirateurs.

*** Servais, le célèbre violoncelliste, vient d'arriver à Bruxelles après un séjour de dix-huit mois en Russie. La Société philharmonique de Bruxelles lui a donné une sérénade des plus brillantes.

Les journaux belges parlent d'un projet d'association nationale pour l'encouragement des sciences, des lettres et des arts. Les statuts ne sont pas encore publiés, et une somme de 30,000 fr. est déjà souscrite dans la capitale seule. Tous les ans il sera ouvert à Bruxelles, du 15 septembre au 31 octobre, une exposition d'ouvrages d'art, de littérature, de composition musicale, etc. Ce n'est pas à dire que les jeunes écrivains exposeront leur manuscrit comme un tableau ou une miniature; mais ils enverront leur œuvre à la commission, et la section des lettres accordera, sur la somme de 12,000 fr. consacrée à la littérature et moyennant certaines conditions, la récompense qu'elle jugera méritée par l'auteur. Nous espérons qu'il en sera de même pour les productions des jeunes compositeurs dans la patrie de Grétry.

*** Voici une magnifique exception, un exemple de munificence presque royale. Les princes Poniatowski, qui seraient de grands artistes s'ils n'étaient de grands seigneurs, ont commencé par bâtir un théâtre à Florence; pour cela il ne faut posséder que quelques millions de fortune. Ensuite le prince Joseph s'est mis à l'œuvre et a écrit son poëme; la chose est bien simple quand on sait faire de beaux vers, et les *librettistes* les plus en vogue ne dédaigneraient pas de suivre *il Filippo*. Il fallait commander la musique, ceci devenait embarrassant; mais le choix du noble poëte est tombé sur le maëstro Gordigiani, dont le talent souple et original est fort estimé en Italie. Les princes Charles et Joseph et la princesse Elisa ont rempli les principaux rôles avec une perfection désespérante, et la recette de la soirée a été consacrée aux salles d'asile de la Toscane. Pour peu que cela continue, il n'y aura plus de pauvres à Florence que les directeurs des autres théâtres qui seront ruinés par la concurrence.

*** *Leipzig.*—On a célébré ici l'anniversaire séculaire de l'invention de l'imprimerie. Dans les fêtes qui ont eu lieu à cette occasion, la musique ne pouvait être oubliée. M. Mendelsohn a dirigé un concert où l'on a exécuté l'ouverture solennelle de Weber, le *Te Deum* de Haendel, et un chant composé pour la circonstance par M. Mendelsohn. On comptait 500 exécutants.

*** *Berlin.* — M. Carl Bank, connu comme compositeur de *Lieder*, vient de quitter cette ville pour s'établir à Dresde.

Madame Chevé, auteur de la Méthode générale élémentaire de musique (rue des Maçons-Sorbonne, 21), ouvrira un nouveau cours de musique vocale, le 15 juillet courant. Ce cours sera continué par MM. Laurans et Fradin, ses successeurs.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **GAZETTE MUSICALE** DE PARIS. N° 45.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
5 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 19 juillet 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été:
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Philosophie musicale, par BÉNÉDIT. — Académie royale de musique. Mademoiselle Taglioni, par A. SPECHT. — Opéra-Comique. Première représentation de *l'Opéra à la cour*, par H. BLANCHARD. — Fête de Guttemberg à Leipzig. — Chronique dramatique. — Nouvelles. — Annonces.

Dans le courant du mois de juillet, MM. les abonnés recevront les portraits de *MM. Duprez*, *Rubini*, *Tamburini*, *MMes Damoreau*, *E. Garcia* et *Pauline Garcia*.

PHILOSOPHIE MUSICALE.

DU DRAME LYRIQUE CONSIDÉRÉ SOUS LE RAPPORT DE L'EXPRESSION.

Pour l'honneur et la gloire de l'art musical en France, il existe une réunion célèbre, instituée dans le but de faire revivre les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres, et de leur consacrer un culte digne d'eux. Cette institution, qui n'a pas de rivale dans le monde, est la Société des concerts du Conservatoire, harmonieux cénacle où les inspirations du génie, interprétées d'une manière admirable, laissent au fond des cœurs d'inefaçables souvenirs.

Grâce à l'aimable complaisance de M. Habeneck, il nous a été permis d'assister cette année à toutes ces solennités imposantes pour lesquelles il n'est plus d'éloges désormais. M. Habeneck n'a pas oublié qu'en 1827 nous avons été nous-même un des membres fondateurs de cette société dont il est le digne chef. De plus, il s'est rappelé que l'expensionnaire du Conservatoire était devenu artiste: nous l'en remercions bien sincèrement et de tout notre cœur.

Mais, hélas! tout n'est pas roses dans la vie, et nous avons chèrement expié nos jouissances musicales du Conservatoire par le nombre incalculable de concerts particuliers auxquels nous avons assisté, et dont il nous a fallu rendre compte dans la presse. — La tâche a été rude, on peut le dire. Quelle averse! quel déluge! quel cataclysme de soirées et de matinées de toutes sortes! que de pianistes, violonistes, bassistes et guitaristes équivoques! Que de chanteurs en lisière et de prime donne en bourrelet, lesquels croyant toucher à l'apogée de l'art, par l'extrême facilité qu'ils ont de roucouler quelques formules italiennes, sont venus cette année comme d'habitude, étaler leurs misères vocales dans de pitoyables cavatines sans idées, sans caractère, sans style et sans couleur! La ressemblance banale qui existe entre tous ces morceaux est telle que, sans le secours du programme, nous aurions cru entendre répéter la même *aria* dans tous les concerts de la saison, et Dieu sait si le nombre en a été grand! Or, avec un tel système adopté par nos jeunes chanteurs, il est facile de comprendre ce que devient l'expression dramatique.

Encore, si le mauvais goût, circonscrit dans les étroites limites de nos salles de concert, ne franchissait pas leur enceinte; mais non, la contagion s'étend plus loin, elle en-

vahit nos théâtres, et y détruit jusqu'aux moindres vestiges des belles traditions du chant.

Qui a pu penser sans regret à cette foule d'artistes qui sont venus s'anéantir gosier et âme dans cet odieux répertoire du jour! jeunes filles à l'intelligence, à l'œil ardent, basses-tailles sonores, ténors de toute taille et de toute partie. Légion de chanteurs déchus, dites quels nobles efforts, quelle verve, quelle énergie n'avez-vous pas perdus, gaspillés dans quelques années de dévergondage, et nous osons ajouter d'orgies musicales. Ce répertoire actuel est un minotaure auquel on jette depuis six ans toutes les plus fraîches, les plus heureuses, les plus riches organisations de l'Italie, si bien que le pays de l'Europe le plus favorisé du ciel pour la beauté des voix et l'instinct de la mélodie, à part les quatre ou cinq chanteurs exceptionnels de Favart, est déshérité, ou à peu près, d'artistes capables de chanter *il Barbie e, Semiramide, il Matrimonio Segreto, Don Giovani, les Noces de Figaro,* etc., etc., etc. Tous ces grands ouvrages, modèles de goût et de style, sont aujourd'hui autant d'axiomes impénétrables qu'il n'est plus permis à nos chanteurs d'expliquer.

Mais il faut tout dire, les compositeurs italiens, car c'est de l'Italie que nous est venu le mal, ne sont pas seuls coupables des fautes dont on les accuse, et c'est au public le premier qu'il faudrait s'en prendre des résultats fâcheux que nous venons de signaler. En Italie comme en France il n'est plus de mode, à l'heure qu'il est, d'analyser une œuvre musicale et de réfléchir en l'écoutant : on applaudit un trait, une roulade, un port de voix, une jolie polonaise, un finale en forme de *cabaletta*, fût-il question dans ce finale *du ciel et de la terre, de Dieu et de l'enfer*. En un mot, on accueille sans examen tout ce qui chatouille agréablement les sens et ne choque pas *les idées reçues*. Mais qu'une œuvre grave et de haute portée se présente; que cette œuvre exprime d'autres sentiments que *l'amour, la gloire* et *les combats*, toutes choses fort belles sans doute, mais un peu trop connues; que cette œuvre enfin soit conçue dans un ordre d'idées supérieur en s'éloignant des formules adoptées, oh! alors c'en est fait, il n'y a plus d'inspiration possible, et soyez sûr que le sybaritisme, étendu nonchalamment sur sa banquette, ne fera pas un seul mouvement à droite ou à gauche pour suivre l'artiste dans son vol radieux. Ce n'est pas tout, et dans l'impuissance où l'on est de pouvoir atteindre aux régions les plus élevées de l'art, soit par ennui ou par dépit, on s'en prend à l'œuvre elle-même. Si c'est une partition, elle manque de mélodie, et le génie ne s'y révèle point. La mélodie, dites-vous? la mélodie comme vous l'entendez, à la bonne heure, c'est-à-dire ce que l'on appelle ainsi vulgairement, d'après M. d'Ortigue, cette série de sons à nu, plus ou moins banale, plus ou moins symétrique, que l'on peut accompagner de deux accords plaqués et ornés d'enjolivements et de fioritures, mais non pas la vraie mélodie, cette lumière de l'âme, ce rayon qui projette la pensée musicale, cet éclat qui l'illumine et la rend sensible.

Un de nos meilleurs critiques déplorait naguère fort amèrement, à propos d'un concert donné par des amateurs, la mauvaise exécution d'un des plus beaux morceaux de Cherubini. « Cela se conçoit, disait-il; nos salons ne s'occupent exclusivement que des opéras italiens modernes; comment chanteurs ou instrumentistes se formeraient-ils à l'exécution de ces œuvres dites *sévères*, l'honneur de toutes les grandes écoles italienne, allemande ou française, et si différentes de formes, de pensées et de sentiments, de ces productions brillantes si l'on veut, mais qui, après tout, ne sont que de la musique de *marchandes de modes*. Ce n'est pas en vocalisant du matin au soir d'insipides cavatines toutes calquées les unes sur les autres, toutes musquées, prétentieuses, et d'une expression fausse, qu'on peut apprendre à interpréter dignement les grands maîtres. Gluck, Handel, Palestrina, Haydn, Mozart, Weber, Beethoven, etc., ressemblent à tous ces compositeurs à lorgnon et en gants jaunes comme Hercule à un danseur. »

Il faut en convenir, l'école italienne mérite bien ces reproches sévères, elle qui se prostitue à toutes les situations équivoques et à tous les plus absurdes contre-sens. Voyez (nous l'avons déjà dit dans un article précédent, et nous le répétons encore) voyez comme Rossini a été grand et sublime quand il s'est éloigné de cette route funeste pour se rapprocher de la vérité d'expression dans son chef-d'œuvre de *Guillaume Tell*; encore ici, dans l'intérêt de sa propre gloire, le compositeur n'aurait-il pas dû céder aussi facilement aux pareilles exigences d'un librettiste complétement déchu.

Forcé d'expliquer notre pensée tout entière, ce que nous allons dire sur un morceau dont la partie morale n'a subi jusqu'à ce jour aucun examen sérieux, paraîtra peut-être bien hardi de notre part à certains admirateurs exclusifs, lesquels n'ont jamais pris la peine de réfléchir une fois dans leur vie. Serons-nous approuvé ou condamné par eux? n'importe; ce n'est pas l'assentiment de ces hommes frivoles que nous briguons aujourd'hui; nous demandons seulement aux artistes éclairés et de bonne foi si, dans les observations que nous allons faire, la raison est de notre côté, voilà tout. Au reste, ceci n'est point une critique, mais une étude que nous permet notre admiration pour le génie immortel de Rossini.

Il s'agit du grand trio de *Guillaume Tell*.

Tout le monde connaît aujourd'hui l'absurdité de cet Arnold inventé par M. de Jouy. On sait avec quelle niaiserie stupide il change de résolution, et passe alternativement de son amour pour Mathilde à son amour pour sa patrie dans le duo avec Guillaume. Eh bien! ce n'était pas assez de nous avoir montré ce personnage ridicule au premier acte, M. de Jouy, dans l'acte suivant, a voulu nous le rendre odieux.

Arnold vient de chanter un duo avec Mathilde, où pour la vingtième fois il renonce encore à venger son pays. Guillaume arrive sur ces entrefaites, et l'aborde en ces termes :

Tu n'étais pas seul en ces lieux?
—Je ne m'informe pas de vos desseins,

répond Arnold. Jusque là tout est bien; et l'on conçoit parfaitement la mauvaise humeur d'un homme amoureux dont on vient troubler aussi brusquement un agréable tête-à-tête.

Cependant il s'agit de choses plus sérieuses : Guillaume et Walter viennent apprendre à Arnold le meurtre de son père, ordonné par Gessler. Alors le trio commence par une période magnifique répétée alternativement, et qui finit sur cette phrase :

Pour nous Gessler préludant aux batailles,
D'un vieillard a tranché les jours.
Cette victime attend des funérailles,
Elle a des droits à tes secours.
Va, cours!...
— Quel est donc ce mystère?
Un vieillard, dites-vous? (demande Arnold)
— Que la Suisse révère.
— Son nom? — Je dois le taire;
Parler, c'est le frapper au cœur.
— Mon père!... — Oui, ton père,
Mectal, l'honneur de nos hameaux,
Ton père assassiné par la main des bourreaux!

A cela que répond Arnold? le voici :

Qu'entends-je?... O crime!... Hélas! J'expire!...

Et il expire ; c'est-à-dire il tombe dans les bras de Guillaume dont le seul tort est d'être pris au dépourvu contre cet évanouissement.

Vous croyez peut-être que revenu à lui, Arnold, dans son désespoir, suivra le conseil de Walter, et sortira pour aller venger son père? Du tout ; Arnold reste, et préfère exhaler sa douleur dans une plainte bien touchante et bien pathétique sur un 12/8 en *mi* naturel majeur. Eh bien! à partir de ce 12/8 qui est admirablement beau, la situation est odieusement fausse. Comment, en effet, supposer un fils quelque dénaturé qu'il soit, qui, en apprenant la mort de son père horriblement assassiné, ne brave pas tous les obstacles, ne brise pas toutes les entraves, et ne se jette pas à travers tous les dangers pour retrouver son père, l'embrasser une dernière fois, et jurer sur son corps de mourir en vengeant sa mémoire? Mais non; au lieu de cela Arnold parle de *ses jours qu'ils ont osé proscrire*, de ses remords, de sa douleur à lui, Arnold. Votre douleur? mais elle n'est pas vraie; c'est une douleur insuffisante, une douleur de souvenir, une douleur du lendemain. Cette douleur dont vous parlez serait admissible tout au plus au troisième acte, après avoir vu votre père; mais maintenant ce n'est pas une douleur calme et résignée que l'on vous demande, c'est la douleur de l'exaltation et du désespoir, et le désespoir ne s'exprime pas ainsi que vous le faites. Allez, sortez... allez donc venger votre père, et vous viendrez ensuite nous dire votre 12/8, et nous serons émus alors, et nous pleurerons avec vous, et nous partagerons vos peines, parce que vous aurez accompli votre devoir de fils. Oh! M. de Jouy, quelle faute! Où donc avez-vous appris le cœur humain? Voyez comme dans le *Guillaume Tell* de Grétry, Sedaine a traité cette situation. Peiffer annonce à Mectal que Gessler a fait brûler les yeux à son père.

Grands dieux! (s'écrie Mectal) quelle barbarie!
A ce vieillard vertueux,
Avoir fait brûler les yeux!
Et ce monstre est encor en vie!...
J'entends une voix qui me crie :
« Mon cher fils, venge-moi. »
Adieu, je pars.....

Et Mectal quitte la scène sur un *agitato* des plus animés ; puis il revient au deuxième acte, et c'est alors seulement qu'il pleure sur son père, et exprime toutes les angoisses de son âme dans un air que nous ne comparerons certainement pas comme musique au 12/8 de Rossini, mais qui, selon nous, a le mérite d'être plus vrai à cause de la justesse de situation dans laquelle il se trouve placé.

Il eût sans doute mieux valu dans *Guillaume Tell* nous faire assister aux déchirantes émotions de cette scène éminemment dramatique. Par malheur il n'est pas donné à toutes les intelligences de se grandir à la hauteur de certaines situations. Mozart est peut-être le seul qui soit sorti victorieux d'une épreuve si difficile après l'avoir tentée. Que l'on se rappelle la scène du premier acte de *Don Juan*. Le théâtre représente l'hôtel du commandeur ; il fait nuit ; don Juan vient d'enlever donna Anna. Accouru aux cris de sa fille, le commandeur tire l'épée contre son ravisseur. Donna Anna craignant pour les jours de son père, va chercher du secours, et revient l'instant d'après entourée des amis de sa famille. Tremblante, égarée, elle cherche, elle appelle, elle marche au hasard, puis s'arrête tout-à-coup... O terreur! Elle vient de heurter un cadavre, et ce cadavre est celui de son père!...

Nous n'essaierons pas de dire comment Mozart a rendu cette scène immense, éclairée par des torches funèbres. Tout ce que l'âme renferme de cris sublimes, d'amour filial, de passion et de désespoir, est exprimé en quelques mesures avec une puissance d'expression qu'il est impossible d'oublier quand on a eu le bonheur d'assister une seule fois à cet acte de *Don Juan*. Et pourtant, voilà plus de soixante années que cette musique est écrite, qu'elle résiste à toutes les révolutions de l'art, qu'elle triomphe des mille caprices de la mode, qu'elle est toujours debout, aussi jeune, aussi belle, aussi profonde et aussi sympathique qu'aux premiers jours de son apparition, et cela parce qu'elle est forte, parce qu'elle exprime toujours une pensée, parce qu'elle est puisée dans le cœur. On pourrait bien aujourd'hui reprocher à cette musique certaines formules vieillies; mais quant à la partie morale, suivant la belle pensée de M. de Stendahl, elle est toujours sûre d'emporter avec elle dans le tourbillon de son génie, les âmes tendres et rêveuses, et de les forcer à s'occuper d'images touchantes et tristes. Quelquefois la puissance de cette musique est telle que l'image présentée restant fort indistincte, l'âme se sent tout-à-coup envahie et comme inondée de mélancolie. Rossini amuse toujours, Mozart n'amuse jamais; il est comme une maîtresse sérieuse et souvent triste, mais qu'on aime à cause de sa tristesse. Ces femmes-là, ou manquent tout-à-fait de faire effet, et passent sous le nom de prudes, ou si elles touchent une fois, font une impression profonde, et s'emparent de l'âme tout entière et pour toujours.

Dans les œuvres de haute portée, malheur aux choses que l'on peut expliquer trop facilement. L'expérience nous a prouvé de tout temps au contraire que les beautés les plus élevées, c'est-à-dire celles prises en dehors des idées vulgaires, ne se révèlent complètement à l'intelligence qu'au moyen de l'étude et de la réflexion. Voyez Beethoven repoussé tant de fois, même par des artistes savants et consciencieux, planer aujourd'hui sur le monde musical de toute l'immensité de son génie ; et Weber traité de visionnaire et de fou à sa première apparition en France. « Les parties de l'ouverture de *Robin des Bois* sont sur les pupitres, on commence à répéter; mais à la vingtième mesure l'orchestre s'arrête court, et demande à M. Castil-Blaze s'il s'agit d'une mystification. Votre musique est indéchiffrable, c'est un horrible charivari, lui crie-t-on de toutes parts... — Allez toujours, répond l'habile traducteur, et bientôt vous changerez d'avis, je vous assure. On continue à répéter avec insouciance ; pourtant l'ouvrage est monté à grands frais, et l'ouvrage tombe à la première représentation. » Nous tenons ces détails de M. Castil-Blaze lui-même. Les artistes ainsi que le public n'avaient point encore saisi la partie intellectuelle et métaphysique de cette œuvre ; ils n'avaient pas compris tout de suite; et ils avaient condamné sans songer que l'art a ses points de dogmes et de mystères qui ne s'expliquent point, parce que l'art est une religion aussi. Quelle analyse exclusivement scientifique pourra jamais donner une idée de l'ouverture de *Robin des Bois?* Vouloir raisonner exactement un pareil chef-d'œuvre, ce serait vouloir expliquer comment avec les sept notes de la gamme on peut faire *Don Juan* et *la Straniera*, comment avec les vingt-quatre lettres de l'alphabet on peut mettre au jour *Notre-Dame de Paris* et un roman de Paul de Kock. Lorsqu'une œuvre d'art est tellement élevée par la couleur et le sentiment qu'elle touche à des régions immatérielles, il n'y a guère que la poésie qui puisse en parler dignement, comme, par exemple, dans cette strophe de Mery.

Après avoir raconté les merveilles musicales de Beethoven, le poëte se trouve en présence de l'ouverture de *Freischutz*, et s'écrie :

Aussi quand il passa comme un noir météore,
Ce Weber dont le nom vous fait pâlir encore;

Quand, pareil à l'oiseau nocturne qui s'abat,
Le sombre franc chasseur convoquant le sabbat,
Tira le glas plaintif des funèbres cimbales,
Et fit chanter l'enfer à la fonte des balles;
Nous le comprîmes tous; la terreur de nos sens
Devina tout-à-coup ces mystères puissants,
Ces sourdes voix de l'air parlant sous les nuits sombres,
Ces cris mystérieux des infernales ombres,
Ces formidables cris échappés du cercueil,
Et l'immense ouverture où plane tant de deuil.
D'abord un air léger, une douce harmonie,
Suave comme un son des vagues d'Ionie;
Des chants de volupté, des extases d'amour,
Des bruits aériens au tomber d'un beau jour;
Puis, quel pâle frisson a saisi l'auditoire :
L'accord mélodieux se brise; la nuit noire
Tombe; et l'on croit ouïr sur les sommets alpins,
Un nocturne ouragan qui mugit dans les pins,
Les coups du fossoyeur, les cris d'enfer, les râles,
Les vagissements sourds, les plaintes sépulcrales,
Et dans le glas des nuits la conque de Satan
Qui mande les démons au bois de Saint-Dunstan.

Nous le demandons, y a-t-il une analyse scientifique quelconque capable d'expliquer à ce point la pensée de Weber? Non, il faut avoir de la poésie dans l'âme; il faut avoir médité long-temps, et renoncé parfois à tout lien terrestre; il faut avoir laissé derrière soi le bruit tumultueux de la foule, et s'être isolé dans le silence de la contemplation pour mesurer bien imparfaitement encore la grande pensée de Weber. Il est pourtant des œuvres de génie qui ne demandent pas à ce degré l'étude et la réflexion, mais alors ces œuvres ne s'adressent qu'aux sens, et ne laissent après elles aucun rêve. On peut en juger par un simple rapprochement.

Vous connaissez tous la belle ouverture de *Guillaume Tell*, cette magnifique inspiration qui saisit, et dont l'effet électrique est toujours si sûr, si spontané. Eh bien! prenez cette ouverture, transportez-la, si c'est possible, dans les montagnes de la Suisse, au milieu des sites les plus pittoresques et les plus délicieux, écoutez ensuite les mélodies de Rossini, et l'impression extérieure que vous en recevrez ne sera ni plus grande ni plus forte que celle que vous aurez ressentie au théâtre; votre imagination, quelque poétique qu'elle soit, ne vous fera rien découvrir au-delà. Mais éloignez-vous un jour des quinquets fumeux de la rampe; oubliez la coulisse et ses décors de toile peinte; dirigez-vous pendant la nuit vers un de ces carrefours sombres et mystérieux comme la fontaine d'Ivoire; pénétrez seul sous les arceaux de quelque vieux monastère abandonné ou de quelque abbaye en ruine; là recueillez-vous un instant, et, sur un signal convenu, faites exécuter par un orchestre invisible l'ouverture et le deuxième acte de *Freischütz*, et s'il vous reste alors un peu de poésie dans le cœur, si vous n'avez pas perdu toute croyance, s'il existe encore en vous un principe de foi ou de superstition, si vous n'êtes pas athée enfin, venez nous raconter vos émotions les plus intimes, et nous dire si, en écoutant de telles merveilles, vous n'avez pas cru voir passer devant vous toutes les créations les plus idéales, tout ce monde infernal et fantastique inventé par le génie de Dante et de Milton.

Figurez-vous le cinquième acte de *Robert* exécuté A MINUIT sous le porche de Notre-Dame par des artistes à la hauteur de ce grand chef-d'œuvre; puis, au moment où Bertram disparaît dans les flammes, les portes s'ouvrant tout-à-coup pour laisser voir la grande nef inondée d'encens et de lumière, tandis que l'orgue faisant résonner les voûtes de la cathédrale, aurait prêté ses accords solennels au chœur final chanté par des millions de voix!!!...

G. Benédit.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Mlle TAGLIONI EN VISITE. — DUPREZ.

Qui ne sait que depuis deux ou trois ans, je ne me rappelle pas au juste, mademoiselle Taglioni voyage? qu'elle enchante, ravit, exalte, fanatise, galvanise toutes les populations du nord de l'Europe, émerveillés par cette souplesse méridionale, cette *morbidezza* et cette grâce qui n'appartiennent qu'à elle? Nous autres, sultans blasés, qui sommes faits à tous ces miracles de la danse et de la mimique, nous qui avons, d'un esprit indifférent, analysé, disséqué, compté tous les ressorts de ce séduisant mécanisme qu'on appelle la danse, nous nous sommes bien émus à l'idée de perdre mademoiselle Taglioni, de la perdre pour plusieurs années, peut-être de la perdre pour toujours, de la voir enrôler dans le harem légitime de quelque riche pacha d'Europe, ou d'un puissant bey de Scythie qui ne lui permettrait même pas de discipliner à la danse occidentale ses odalisques soumises. Au fait, quand on sait combien les khans appelés seigneurs russes ont mangé de millions de paysans (lisez : vendu de terres) pour l'amour des *gitanas*, noires et sales créatures dont la plus grande puissance gît dans la séduction d'un regard de vipère dardé sous de pesantes paupières mongoles, on peut bien en supposer au moins un seul assez égoïste pour absorber à son profit unique, la blanche et vaporeuse Taglioni. C'est là, en vérité, tout autre chose qu'une Bohémienne crottée; et pour peu qu'on connaisse les Slaves sensibles à la poésie, voilà une poésie bien autrement belle à asseoir au foyer domestique, une véritable péri mystérieuse à installer dans le plus grand luxe de l'Asie.

A propos, nous nous rappelons que mademoiselle Taglioni est déjà mariée, et que si la polygamie et la polyandrie ne sont plus des cas pendables, la chose ne laisse pas d'avoir de grands inconvénients en quelque partie de l'Europe qu'on s'y adonne. Mais nous nous excusons très facilement d'avoir oublié le mari de mademoiselle Taglioni. Qui est-ce qui connaît le mari d'une Taglioni? qui se rappelle avoir vu le mari d'une pareille fée? Toujours est-il qu'à défaut d'une récidive de mariage, les amateurs de la danse ont à craindre pour mademoiselle Taglioni d'autres liens, ne fussent-ils qu'un engagement notarié avec un gros budget ou une liste civile normale.

Pour le moment, le danger est ajourné; les liens de mademoiselle Taglioni subsistent encore pour quelques années, mais sont assez détendus pour lui permettre de faire des visites à six ou sept cents lieues de son domicile provisoire. L'administration de l'Opéra, fort b en avisée, lui a envoyé faire ses compliments à son passage à Londres, et mademoiselle Taglioni, non moins polie, et d'autant plus polie que la politesse est toujours richement récompensée, comme dirait la Civilité puérile et honnête, est venue rendre les visites à Paris. Sachez donc tous qu'elle est visible au Grand-Opéra depuis le 17 jusqu'au 25 du courant, et qu'elle a commencé à faire les honneurs du temple avant-hier au soir dans *la Sylphide*. Je sais bien mauvais gré à tous ceux qui ont découvert avant moi ses éternels battements d'ailes, son horreur de la terre, sa compassion pour ses lourdes compagnes, etc., etc. D'abord, ils ont trouvé en ceci des fadaises bien ridicules, et puis ils m'ont ôté la possibilité de vous les dire moi-même, ce que vous eussiez même approuvé, sinon pardonné, comme on le fait toujours, à la suite d'un vio-

lent paroxisme d'enthousiasme. Assurément ce ne sont pas les dames qui ont accablé d'une pluie incessante de fleurs mademoiselle Taglioni, qui trouveraient exagérées les comparaisons les plus adulatrices prodiguées à leur idole de la soirée. Chacune d'elles semblait supplier cette fée Titania, de choisir le calice parfumé de ses fleurs pour y établir sa couche. Voilà mes confrères bien attrapés. Je viens de leur voler une sottise fort nauséabonde.

Pour parler prosaïquement, il y a eu au premier moment grande émotion des spectateurs et de la sylphide, puis des applaudissements fous à chaque pas, puis le rappel avec force couronnes, bouquets et rouleaux de papier, qu'on qualifie de vers. Nous allions oublier de parler d'un pas nouveau ajouté au premier acte : James danse avec Effie, sa fiancée. La Sylphide, jalouse, vient se mêler à leurs jeux; mais, présente pour le premier seulement, elle est invisible aux regards de la jeune fille. Dans cette situation entièrement prise au fond du sujet, il s'établit entre la Sylphide et James une pantomime remplie d'intérêt. La Sylphide va, vient, s'échappe, reparaît, lutine son amant, l'attire, le repousse et termine en glissant au-dessus du sol pour fuir avec plus de légèreté. Cette idée a beaucoup réussi.

On a beaucoup parlé ces jours passés d'un mécompte survenu entre Duprez et le directeur de l'Opéra. Duprez, après avoir obtenu une prolongation de congé de dix jours, avait dépassé cette prolongation d'un autre jour, puis ayant trouvé en arrivant les représentations de mademoiselle Taglioni décidées, il avait semblé regarder comme humiliante pour lui l'obligation fortuite de combler l'intervalle entre son arrivée et ces représentations. Nous ignorons si cette considération est entrée pour quelque chose dans son refus de chanter lundi dernier; mais *les Martyrs*, qui avaient été annoncés, n'ont pas été donnés. M. Léon Pillet, embarrassé d'abord, a bientôt vu a quoi ce malheur était bon, et il a envoyé à Duprez un second congé qui durera jusqu'au 10 août. D'ici là, nous aurons les soirées Taglioni et les réparations de la salle, qui commenceront le 26. Duprez va, de son côté, recueillir de l'or à Rouen. Tout le monde trouve son compte à cet arrangement.

A. Specht.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

L'OPÉRA A LA COUR.

OPÉRA-COMIQUE EN 4 PARTIES.

Libretto de *MM. Scribe* et *de Saint-Georges;* partition de *MM. Grisar, Boïeldieu* père et fils, *Weber, Mehul, Berton, Ricci, D'Alayrac, Auber, Donizetti, Mozart* et *Rossini.*

(Première représentation.)

Une princesse comme on en voit peu, comme on n'en voit guère, comme on n'en voit pas, refuse, malgré les sollicitations, voire même les ordres de son père, de s'unir à quelque altesse que ce soit, duc, ou souverain, si le prétendant, avant tout, n'est artiste, imbue qu'est sans doute notre charmante princesse de cette vérité libérale et philosophique; mais un peu rare : *que l'on a vu des rois épouser des bergères.* Il est vrai que les auteurs de la pièce nouvelle ont placé le lieu de la scène dans un de ces cercles d'Allemagne qui se resserrent ou s'élargissent à la volonté des faiseurs de *libretti* d'opéras-comiques ou héroïques, pour y placer, y faire mouvoir des personnages excentriques, exceptionnels et romanesques : c'est leur droit et ils en usent; il n'y a rien à dire à cela. Ils ont placé près de la princesse et de son père un maître de chapelle du nom de Cornelius, qui nous semble un peu cousin du maître de chapelle Astuccio, dans l'opéra du *Concert à la cour* de M. Scribe. Par le savoir-faire et les intrigues de maître Cornelius, aucun musicien étranger ne peut parvenir à se faire connaître ou entendre à la cour de Stochberghausenbach, capitale très connue de la résidence du prince souverain. L'astucieux maître de chapelle suffit donc à toutes les exigences musicales de son maître et de la princesse; et il est aussi difficile d'approcher de ces protecteurs des arts et de s'en faire entendre, qu'il l'est à tout compositeur de parvenir sur nos théâtres lyriques de Paris.

Un jeune homme adore la princesse; mais il n'ose lui parler de son amour, car il n'est que prince, fort peu musicien, et de force tout au plus à chanter le *Don Juan;* et il faut, pour plaire à la princesse mélomane, qu'on soit au moins capable de composer un opéra. Le précepteur de notre jeune prince, de concert avec une fille d'honneur de la princesse qu'il aime, fait passer son élève, sans l'en prévenir, pour un habile compositeur, ayant la modestie ou l'orgueil de ne pas vouloir en convenir; mais la princesse à qui l'on a confié ce secret, exige, en respectant l'incognito artistique du prince, qu'il compose un opéra sur un sujet de libretto qu'elle indique dans l'histoire d'Angleterre, et veut de plus que cet opéra soit joué à la cour de son père par elle-même, le prince, ses autres adorateurs, etc., etc.

L'adroit précepteur, qui ne voit d'autre moyen de se tirer de ce mauvais pas qu'en prenant à droite et à gauche, de ci, de là, des morceaux dans les partitions des meilleurs opéras français, allemands, italiens, ne veut que huit jours pour confectionner la *nouvelle* partition demandée, c'est-à-dire pour faire un *pasticcio*, ce qui ne donne pas une haute idée de l'érudition de la princesse, à qui l'on espère faire prendre cet arrangement pour une œuvre originale du jeune prince. Les conspirateurs-mystificateurs craignent un peu plus les connaissances musicales de maître Cornelius, à ce qu'il paraît, car, pour l'empêcher d'assister à la représentation du chef-d'œuvre en question, dont il pourrait indiquer la source à son auguste maître et aux auditeurs, la jeune fille d'honneur qu'il aime et qui lui a donné rendez-vous dans sa loge, car elle joue aussi dans l'ouvrage, l'enferme à double tour, et, tranquille sur la discrétion de son prisonnier, elle vient remplir son rôle dans le *libretto* improvisé. Ce *libretto* ressemble assez à ceux qui nous viennent d'Italie. Un envoyé d'un roi d'Angleterre quelconque, chargé de demander la main d'une princesse pour son maître, lui fait la cour pour son propre compte; le roi reconnaît la fraude, et sur les instances de la princesse, qui aime aussi son séducteur, il pardonne cet égarement de deux cœurs sensibles. Pendant qu'on chante le chœur final, maître Cornelius, qui s'est échappé de sa prison, vient dévoiler le compositeur usurpateur, à qui la princesse allemande pardonne son amoureux stratagème, comme le roi d'Angleterre vient de pardonner à son ambassadeur. Ainsi se termine cette double action dans laquelle les auteurs ont offert aux compositeurs des situations musicales d'une piquante originalité et qui a réussi sans conteste.

La musique de ce double ouvrage est, pour ainsi dire, un produit de la philosophie de M. Cousin : c'est de l'éclectisme musical, c'est le chef-d'œuvre de tout le monde; c'est, de plus, un essai de violation du privilége accordé au théâtre de l'Opéra-Comique dans l'intérêt de nos compositeurs nationaux; car c'est peut-être moins qu'une traduction, c'est de l'arrangement, la pire des choses en musi-

que et en art dramatique ; et ce qu'il y a peut-être de plus triste en ceci, c'est que ce sont deux jeunes compositeurs qui se sont chargés de ce travail en marqueterie, deux jeunes gens qui devraient croire à leur avenir. M. Boïeldieu a-t-il donc pensé que le souvenir de son père s'efface pour le rappeler ainsi à chaque instant? On emploie à encadrer des fragments d'une musique, qui perd de son prix ainsi morcelée, un temps où l'inspiration vous viendrait peut-être et ferait de vous un créateur au lieu d'un compilateur. C'est de la piété filiale mal entendue. A la rigueur, j'aime mieux *la Piété filiale* de Gaveaux, qui cherchait, ou plutôt qui trouvait sans les chercher des mélodies fraîches et neuves. — L'introduction de la première pièce, car il n'y a pas d'ouverture, est d'un bon style, d'une facture élégante et bien instrumentée. Nous n'avons guère distingué dans l'octuor qui ouvre la scène que la vieille chanson : *C'est le roi Dagobert*, dont le texte a été légèrement altéré, et qui aurait pu être travaillée musicalement d'une manière plus originale et même un peu plus développée. Ce qu'il y a de plus saillant dans cet acte, c'est un petit nocturne à quatre voix plein de grâce, de mystère et de coquetterie, et le grand air dit par Chollet. Cet air sert parfaitement de préface au second ouvrage, car il est lui-même un *pasticcio*. Il ne se peut entendre une plus spirituelle spoliation musicale. Les madrigaux aux morts et aux vivants y sont jetés avec une libéralité et cependant une justice distributive tout exemplaire; elle aura dû satisfaire les célébrités qui sont encore de ce monde, et les héritiers de celles qui n'y sont plus.

L'ouverture du *Jeune Henri*, ce chef-d'œuvre d'un grand compositeur dont nous sommes heureux et fier d'avoir été le disciple, a servi de levé de rideau à la seconde pièce, au *pasticcio*. Cette grande page musicale, si complétement belle, a été traduite par l'orchestre avec une remarquable énergie, avec des nuances d'exécution, une verve, un entrain dont il faut surtout faire compliment à M. Girard, l'habile chef-d'orchestre du théâtre de l'Opéra-Comique.

Ici nous croyons peu utile à l'art de nous livrer à l'analyse des morceaux, la plupart connus. Après un petit chœur du *Freyschütz*, Botelli est venu nous chanter un air de basse de Ricci conçu dans la forme de ces mélodies italiennes qui sont parfaitement écrites pour le chanteur; mais que bien d'autres ont composées et composeront avant et après M. Ricci. Le joli petit duo : *Là ci darem la mano*, de *Don Juan*, a été dit par Roger et madame Potier avec quelques broderies de la part de cette dernière dont la suave pensée de Mozart aurait bien pu se passer et plusieurs auditeurs aussi. Un beau duo qu'on dit de M. Grisar, et un autre de M. Donizetti pour basso et soprano, ont été fort applaudis. Une romance de *Charles de France*, intitulé : *les Chevaliers de la Fidélité*, par Boïeldieu père, et chantée par Masset, a produit beaucoup d'effet. C'est une pensée harmonique et mélodique tout à la fois, large, noble et religieuse, d'un beau sentiment musical. Dans le récit qui précède, Masset dit :

Pour la première fois la peur
Trouble mon cœur.

Malheureusement pour ce chanteur, ce n'était pas la première fois que la peur paralysait ses moyens, et nous craignons bien que ce ne soit pas la dernière. Il serait à désirer qu'on le fît jouer plus souvent, afin qu'il prît l'habitude de la scène et qu'il pût émettre hardiment et franchement sa voix, qui est juste et d'une belle qualité.

Chollet a chanté sa grande scène avec l'esprit, l'excellente méthode qui caractérisent son talent, et le goût rétrospectif qui était nécessaire dans ce vaste et spirituel potpourri.

L'Opéra-Comique possède enfin une voix de basse bien caractérisée qui lui était on ne peut plus nécessaire. Si Botelli attaque et pose un peu mollement le son, il est chanteur de bon style; il y a même du charme dans sa voix, qu'on appréciera mieux encore quand cet artiste ne sera plus sous la préoccupation d'un premier début. Son physique, du reste, est très convenable. Madame Eugénie Garcia est toujours la cantatrice aux grands effets; mais ne sacrifiant peut-être pas assez à la grâce, à l'élégance française, et se livrant un peu trop à la désinvolture italienne.

Pour nous, ébloui comme tout le monde de tous ces noms célèbres réunis, de ces génies, de cette musique scintillante, brillante, papillotante, nos yeux se sont reposés du travail de nos oreilles en se portant fréquemment et avec plaisir sur la première loge d'avant-scène, drapée avec élégance, à la droite du spectateur, et renfermant une collection de jolies femmes qui, par leurs poses gracieuses et variées, la fraîcheur de leurs bouquets et de leurs toilettes, leurs figures jeunes et belles qui s'harmoniaient si bien avec la demi teinte vaporeuse dans laquelle elles se trouvaient, nous ont rapppelé le *Décameron* de Winterhalter. Au reste, nous allions oublier de mentionner Ricquier, qui nous a représenté d'une manière fort comique maître Cornélius, qui chante peu ou point dans l'ouvrage; mais qui offre beaucoup de ressemblance avec Beethoven... par sa perruque désordonnée.

Henri Blanchard.

FÊTE DE GUTTEMBERG A LEIPSICK.

La veille au soir, on avait donné au théâtre, en guise de prologue; un nouvel opéra-comique de M. Albert Lortzing, intitulé : *Hans Sachs*, et qu'on dit supérieur à toutes ses compositions précédentes, sous le rapport de la fraîcheur et de l'élégance des idées. L'auteur de cet article ne put assister à la représentation qui paraît avoir été très satisfaisante et qui a déjà valu à l'auteur une récompense honorable. Plusieurs morceaux ont été redemandés, et à la fin de la pièce on rappela l'auteur et l'on jeta même des couronnes sur la scène. Du reste, la seconde représentation ne se fera pas attendre.

Le jour de la fête véritable, en commémoration de l'inventeur de l'imprimerie, et pour l'inauguration de la statue de Guttemberg, s'ouvrit, à huit heures du matin, par une solennité religieuse qui fut signalée par l'exécution d'une cantate de circonstance, de M. Richter, le directeur de la Société musicale de Zittau. Ensuite on exécuta sur la place même du marché, une cantate pour deux voix d'homme, avec accompagnement de trombones et autres instruments analogues, composée par le docteur Félix Mendelssohn-Bartholdy, sur des paroles de M. Proelss de Frieberg. Le ciel, d'abord assez menaçant, avait fini par s'éclaircir, et la place présentait un superbe coup-d'œil.

Il y avait deux grands chœurs, l'un dirigé par le docteur Mendelsohn, l'autre par le chef d'orchestre David. Tout le monde sait combien la musique en plein air fait en général peu d'effet; cent voix de plus ou de moins produisent à peine une nuance sensible, et sur un emplacement aussi vaste, il aurait fallu, pour rendre une composition d'une facture si gaie et si caractéristique, au moins un millier de voix, c'est là par malheur un de ces vœux qu'il est plus aisé de formuler que de voir accomplis. Mais aussi l'effet musical fut à peu près nul au moment même où il aurait dû être le plus saisissant, quand la statue fut dépouillée du voile qui la dérobait aux regards. L'enthousiasme public était alors à son comble, et si l'orchestre eût en même

temps donné le signal par exemple de la mélodie : *un château fort*, etc., qui ne fut chantée que plus tard, rien n'aurait manqué à la grandeur de l'émotion. Le reste de cette journée fut consacré à diverses réjouissances et cérémonies.

Dans l'après-dîné du lendemain eut lieu la grande solennité musicale dans l'église de saint Thomas, où le grand Sébastien Bach a donné tant de preuves de son profond sentiment de l'art, à la même place occupée cette fois par l'un de ses disciples dévoués qui dirigeait l'orchestre avec énergie et précision. Le concert fut des plus brillants, l'église débordait d'auditeurs, on comptait dans les chœurs et dans l'orchestre plus de cinq cents exécutants; les morceaux principaux furent l'ouverture de fête de Weber, terminée par un *God save the king*, avec accompagnement d'orgue, le *Dettinger-Tedeum* de Haendel, et un chant laudatif de Mendelssohn. Nous n'avons rien à dire des deux premiers ouvrages universellement connus; le dernier avait été expressément composé pour la fête, et nous lui devons une mention plus détaillée. L'auteur qui choisit toujours avec tant de justesse les titres de ses compositions a appelé celle-ci *Chant laudatif;* mais ce chant spécial est précédé de trois périodes de symphonie, ce qui peut le faire comparer à la neuvième symphonie de Beethoven, sauf cette différence remarquable et tout-à-fait inusitée, que les trois périodes en question se suivent en s'enchaînant sans aucune pause.

Rien de mieux imaginé du reste ni de mieux approprié au sujet que l'ensemble de cette composition, quoique nous doutions fort que la fête de Guttemberg en ait été le but originel. Nous sommes presque convaincus que ces beaux fragmens composés antérieurement faisaient partie d'une symphonie véritable, et que Mendelsshon y a seulement ajouté pour la cérémonie le *chant laudatif* qui nous a paru d'ailleurs fort original. Tout le morceau fut accueilli avec les plus vifs transports d'enthousiasme. La réunion des voix aux instrumens de l'orchestre dans le chant laudatif produisit un effet entraînant qui s'accrut encore dans les dernières mesures par l'intervention des orgues.

Si nos suppositions sont fondées et que les parties symphoniques aient d'abord réellement constitué un ouvrage spécial et terminé, il serait à souhaiter qu'on offrît au public les deux compositions séparées à l'avantage de chacune d'elles; car ces parties symphoniques, surtout la première et l'allegretto, renferment des beautés du premier ordre. Toutefois elles m'ont paru empreintes de trop de délicatesse pour ne pas devoir exiger au lieu d'une terminaison aussi solennelle, un finale agréable et gai, comme par exemple celui de la symphonie de Beethoven en *si* dièze.

De même que ces trois parties du début avec un finale analogue formaient un symphonie complète, le *chant laudatif* peut également constituer un ouvrage à part qui serait à mon avis l'un des meilleurs de Mendelssohn, car il y a jeté les inspirations les plus fraîches, les plus gracieuses et les plus émouvantes de son génie. Nous ne voulons pas entrer dans de minutieux détails. Mais comment ne pas citer l'interruption du duo par le chant : *J'attendais le Seigneur*, qui provoqua dans toute l'assemblée ce murmure d'admiration bien plus flatteur au milieu d'une église que dans une salle de spectacle? Il y a là comme un éclair sublime du ciel peuplé par les madones de Raphaël. Cette fête de l'invention lumineuse de l'imprimerie aura donc fait éclore un brillant chef-d'œuvre dont l'auteur mérite toute notre reconnaissance. Unissons-nous donc à l'auteur des paroles pour dire : « Dépouillons, frères, les œuvres des ténèbres, et revêtons-nous tous de l'armure du génie de la lumière. »

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Comme nous jugions de la nouvelle pièce du vaudeville par son titre : *le Masque*, nous nous attendions à quelque idée ingénieuse; mais nous avons été cruellement détrompé; ce qui vient confirmer encore la vérité de cet adage, qu'il ne faut pas se fier aux apparences. Nous pensions que les auteurs, frappés du spectacle de la comédie universelle, allaient dramatiser à nos yeux quelques épisodes de cette éternelle histoire ou plutôt de cet éternel roman où tant de faux semblants mentent à la réalité; qu'ils allaient esquisser devant nous quelques uns de ces rôles joués avec tant de succès par les acteurs ordinaires de ce monde. La chose eût été piquante de nous faire la comédie de la comédie, et certainement les sujets n'eussent pas manqué. En effet, pour l'observateur pénétrant dont le regard ne s'arrête pas à la superficie et sonde le fond des choses, combien peu d'apparences sincères! L'un s'affuble du masque de l'esprit, et quelque difficulté qu'il y ait à simuler l'esprit qu'on n'a pas, il y réussit pourtant; l'autre se couvre du masque de la richesse, chose bien autrement difficile à feindre et qu'il feint à merveille; celui-ci, par un raffinement exquis, du masque de la sincérité; celui-là du masque du courage, etc., tous du masque dont la perpétuelle dissimulation doit le mieux servir à leurs projets. Il semble que les hommes n'aient à faire que de se tromper, et que pour chaque ambition la chose principale soit non pas de réussir, mais de mettre sur une fausse trace les ambitions rivales. Tous ces mensonges vivants vont et viennent parmi nous, agissent, s'imposent à la crédulité générale, et il est bien rare que les quelques spectateurs qui savent voir l'homme sous le personnage, la réalité mesquine et honteuse sous l'apparence fanfaronne et triomphante, viennent leur dire : — Beau masque, je te connais! Le carnaval n'est pas le temps des déguisements comme on le suppose; par une singulière contradiction, c'est lorsqu'on a substitué à son visage un visage de carton, lorsqu'on a caché sa personne, sa profession sous un vêtement d'emprunt, c'est en un mot lorsque le corps est déguisé que l'esprit dépose son masque; alors la parole est libre et sincère souvent jusqu'à la brutalité; on met tout à découvert, intrigues secrètes, amours mystérieux; on parle audacieusement d'une foule de choses auxquelles on ne fait pas même allusion dans le commerce ordinaire de la vie. Mais lorsque le carnaval a fait taire son dernier grelot, éteint sa dernière bougie, lorsqu'il a renvoyé au fripier ses haillons et ses oripeaux dans lesquels se sont drapés des princes, des pages, des postillons, des débardeurs d'un jour, ou plutôt d'une nuit, c'est lorsque le carnaval du mardi-gras est fini que le véritable carnaval commence. Alors chacun en quittant le rôle provisoire qu'il s'était donné et la sincérité de ces quelques instants de folie, reprend son rôle ordinaire et sa dissimulation officielle. On n'est jamais plus déguisé que lorsqu'on n'a pas de masque sur la figure; le masque matériel est tombé, reste le masque moral, le plus impénétrable de tous.

Il ne s'agit pas dans le nouveau vaudeville d'un masque moral comme nous l'avions d'abord imaginé, mais simplement d'un masque de cire qu'un jeune sculpteur nommé Séraphin modèle à la ressemblance de je ne sais plus quel prince allemand, et dont il s'affuble en mettant par-dessus un masque noir. Et pour le dire en passant, il nous semble que cet intéressant jeune homme abuse du droit qu'on a de se faire des visages supplémentaires. Quoi qu'il en soit, il se rend au théâtre de la ville où se donne un bal costumé, et soulevant de temps en temps son premier masque, il laisse voir la figure du prince qu'on croyait absent, et qui l'est en effet. La ruse de Séraphin trompe tout le monde, et bientôt

le pseudo-prince jouit en réalité des priviléges de la dignité qu'il a usurpée pour une nuit. Il peut prétendre à tous les amours, et les beautés les plus rebelles se montrent avec lui d'une facilité charmante. Il voudrait bien jouer le personnage du prince jusqu'au bout, et voir où s'arrêteraient les erreurs de ces dames. Mais s'il a les bénéfices du métier, il en a bientôt les charges. On n'est pas prince, même en Allemagne, seulement pour servir de point de mire aux ambitieuses tendresses des Lavallière du lieu, mais encore pour s'occuper des affaires de sa principauté. Séraphin l'apprend à son grand regret. Quelques esprits remuants ont résolu d'enlever à la duchesse-douairière la régence et d'anticiper sur la majorité du prince pour l'élever au trône. Les conjurés entourent donc Séraphin, et ne le laissent pas respirer qu'il n'ait donné tous les ordres nécessaires pour hâter son propre avènement et retirer le pouvoir à sa prétendue mère. L'infortuné sculpteur ne peut abdiquer sa grandeur improvisée et se résigne au complot qu'on lui impose. Mais un ministre pénétrant, espèce de Metternich au petit pied, découvre et déjoue l'intrigue. Il se fait donner par Séraphin la liste des conjurés auxquels il réserve la prison. Une petite difficulté pourtant se présente. Lorsqu'il veut faire arrêter ces messieurs, il se trouve que tous les officiers de l'armée sont au nombre des conspirateurs, et se soucient naturellement fort peu de se prendre eux-mêmes au collet pour se conduire au cachot. Le ministre et la duchesse douairière sont donc vaincus. Sur ces entrefaites, le véritable prince arrive, et jouit des résultats obtenus par son Sosie. Séraphin, guéri de son ambition, renonce pour toujours à jouer le rôle de prince, et se contentera de jouer dans le monde, autant qu'il lui sera possible, le rôle d'un grand sculpteur. Mais il est juste de reconnaître que probablement il ne se tirera pas mieux de son personnage de Michel-Ange moderne que de celui du duc allemand.

Les auteurs n'ont pas suffisamment déguisé la pauvreté de cette intrigue sous un ingénieux dialogue. Au lieu du masque d'un prince allemand, ils auraient mieux fait de prendre le masque de l'esprit de Scribe ou de Marivaux, si leur propre esprit, ce qui arrive parfois aux plus habiles, leur faisait défaut pour la composition de leur œuvre. Nous ne couvrirons pas cette chute de l'apparence d'un succès. Se rendant justice à eux-mêmes, et fidèles en quelque sorte à la donnée de leur pièce, les auteurs ont gardé le masque de l'anonyme.

Voici encore venir au théâtre de l'Ambigu-Comique la centième première représentation du même mélodrame, de cette éternelle pièce que vous savez, où on s'aime malgré tous les obstacles, où on est séparé, où on se retrouve, et où finalement on s'épouse, à moins qu'on ne s'empoisonne pour varier le dénouement, et arracher aux yeux des spectateurs quelques larmes qui se montrent obstinément rebelles aux sollicitations des coupes et des poignards tragiques. Dans *la Croix de Malte*, l'amoureux de *l'Abbesse de Castro* et de mille autres pièces, *brûle* pour une jeune fille que vous nommerez du nom de la première héroïne venue (cela ne fait rien à l'affaire). Mais, comme de raison, il y a là un père inintelligent qui force cette pauvre enfant à un hymen qu'elle déteste; en conséquence, désespoir de notre amoureux qui se fait recevoir chevalier de Malte. Mais après avoir prononcé ses vœux, il apprend que le mari de celle qu'il aime vient de mourir. Avec plus de logique que nous ne lui en aurions supposé, il s'échappe de la commanderie, et se réfugie à Naples où il épouse sa belle. Là il est dénoncé à l'inquisition, et va expier la flamme criminelle de son amour par les flammes purifiantes du bûcher, lorsqu'il est sauvé par son père, prieur de l'ordre de Malte, qui lui apporte, avec un bref du pape le déliant de ses vœux, la régularisation du mariage si imprudemment contracté.

Quelle que soit la vulgarité de ce mélodrame, il a de l'intérêt, du mouvement, et a obtenu un succès mérité. Mais le style? mais la passion? mais le dialogue? demanderez-vous. A cela nous n'avons rien à vous répondre, si ce n'est que c'est le style, la passion, le dialogue que vous savez.

Le théâtre du Gymnase, dont la salle a été réparée, a voulu l'inaugurer par deux pièces nouvelles : une chute et une demi-chute. Il est fâcheux de débuter ainsi.

La première de ces pièces nous montre dans son intérieur domestique Bürger, le grand poëte, l'auteur de la ballade de *Lenore*, ce chef-d'œuvre où le fantastique a un si poignant caractère de réalité. Bürger est placé entre deux femmes, la sienne propre qu'il n'aime pas, et une autre qu'il aime et dont il est aimé. Cela est ainsi au commencement, mais cela est changé à la fin. Il ne faut guère que trois quarts d'heure environ à un auteur dramatique pour vous retourner un homme. On a des passions, des haines, des préférences; vous croyez qu'il y a là dedans quelque chose de sérieux, pas le moins du monde. L'auteur n'a qu'à donner un coup de sa baguette, et voilà que l'amour se change en indifférence, la haine en tendresse. Toutes ces choses-là se prennent et se quittent comme un vêtement dont on change trois ou quatre fois par jour. Il y a bien encore dans cette pièce un poison qui n'empoisonne pas, et joue son rôle le plus piteusement possible. Ce malheureux poison avait voulu nous faire croire à la mort de madame Bürger qui, en se tuant, désirait créer à son mari la possibilité d'un mariage plus heureux; mais nous savions bien que ce poison connaissait trop les convenances dramatiques pour se permettre une pareille infraction aux usages ordinaires. En effet, au moment où Bürger qui répute l'intention pour le fait, attendri par un tel dévouement, rend son amour à sa femme, et que celle-ci regrette amèrement sa précipitation, on lui apprend qu'elle n'a bu que le plus innocent des élixirs. Les spectateurs qui n'avaient pas mis, comme les héros de la pièce, de la complaisance à s'effrayer d'un empoisonnement prévu, inoffensif, n'ont point partagé leur joie de cette heureuse péripétie.

Il y a dans le dialogue des traits heureux. Bocage qui avait mis son intelligence au service d'une œuvre dont le succès était impossible, a été vaincu par la tâche qu'il s'était imposée. C'est à recommencer pour l'auteur comme pour l'acteur.

Mon Gendre, vaudeville qui n'a eu à déplorer qu'une demi-chute, était fondé cependant sur une idée originale. Il s'agit d'un jeune homme ardent partisan du repos de la vie conjugale, et qui, pour conquérir le but de ses désirs, a cru devoir se marier. Il a donc épousé la fille de madame Pivard; mais en réalité c'est sa belle-mère qu'il a épousée, car elle ne lui laisse aucun repos; elle le force à la promener partout, à l'accompagner chez la marchande de modes, au spectacle, etc.; en un mot, elle s'attribue le monopole d'autorité conjugale qui revient à sa fille. L'infortuné jeune homme, arraché constamment à son bonheur domestique, termine enfin ses tribulations en mariant sa belle-mère à un vieux garçon parfaitement propre au rôle de martyr matrimonial. Ce petit tableau de mœurs populaires a de bonnes parties. Il ne lui a manqué pour réussir que ce je ne sais quoi qui sépare le succès de l'insuccès.

Les attentats du drame contre l'histoire empêchaient le Vaudeville de dormir; il a revendiqué de tout temps une si glorieuse complicité. Aussi l'avons-nous vu se mettre à l'œuvre, et commettre intrépidement sur tous les petits théâtres une foule de crimes de lèze-histoire. La belle gloire, en effet, de faire descendre toutes les illustrations politiques, guerrières, littéraires, de leur piédestal sur la

scène, de mettre dans leur bouche des pointes et des calembourgs, d'insulter ainsi à la majesté de tous les souvenirs! Cet homme qui a été l'auteur à la fois et l'acteur de tragénies terribles, qui a été roi de France sous Louis XIII, qui s'appelait le cardinal de Richelieu, le vaudeville va le faire intervenir dans une intrigue ridicule où il sera mystifié. Cet autre qui fut un grand guerrier, n'est pas protégé par le prestige de ses batailles et de ses victoires; le vaudeville le condamne au couplet-forcé. Le vaudeville ne recule devant quoi que ce soit au monde; il a mis sa prose et ses vers (en supposant qu'il ait jamais fait quelque chose qui mérite ce nom) dans la bouche des auteurs de Candide et d'Émile; il a donné son esprit à l'esprit de Voltaire, sa passion à la passion de Rousseau. Ces belles dames qui portent nos plus grands noms historiques, qui dans leur temps ont eu de si nobles, de si douces amours, le vaudeville leur impose ses amours grivois; il flétrit ces bouches d'où sont sorties tant de choses bien pensées et bien dites, de ses plaisanteries équivoques. Il semble prendre plaisir à ridiculiser et à travestir tout ce que l'histoire nous a légué de grand et de beau.

Cette fois, il s'agit du dix-huitième siècle. C'est Louis XV, la marquise de Pompadour, M. de Cossé, etc., etc., qui prêtent leurs noms et leurs personnes aux folies du vaudeville. Madame de Pompadour a eu la fantaisie de goûter de la vie de grisette et d'aller dîner au cabaret Ramponneau avec le duc de Cossé. M. de Lansac, qui fait métier de savoir et de divulguer l'histoire secrète de chaque jour, ayant appris que M. de Cossé était en bonne fortune, s'établit à la porte du cabaret avec quelques amis, pour voir la dame qui donne ou accepte de si singuliers rendez-vous. Mais Cossé et la marquise trompent cette surveillance en s'échappant par une brèche faite au mur. M. de Lansac, pour toute pièce de conviction, ne trouve qu'un éventail. Or, le roi a donné un éventail pareil à toutes les dames de la cour; celle qui ne pourra reproduire le sien sera évidemment coupable du dîner chez Ramponneau. Pour sauver la favorite, M. de Cossé prend l'éventail de la duchesse de Grammont, et le donne à la marquise, dont ce gage triomphant constate la vertu. La duchesse de Grammont écrit à M. de Cossé pour lui redemander ce malheureux éventail auquel sa réputation est attachée. Le roi lit la lettre, met l'aventure du cabaret sur le compte de la duchesse et la marie à son prétendu complice. On a beau habiller de pareilles pauvretés de soie et de velours, les affubler de noms historiques, on ne peut assez les déguiser pour les soustraire à la désapprobation du public. D'ailleurs, cette pièce joint à tous ses défauts celui d'avoir déjà été faite cent fois.

Nouvelles.

*** L'Opéra sera fermé immédiatement après les représentations de mademoiselle Taglioni pendant quinze jours, pour faire les embellissements et réparations nécessaires. A la réouverture, nous reverrons Duprez, reparti en congé jusqu'à cette époque. Bien des choses se préparent à ce théâtre où il règne une grande activité. Rien n'est décidé concernant l'engagement de mademoiselle Cerito.

*** Mademoiselle Nau est partie pour les eaux des Pyrénées.

*** Madame Damoreau a été récemment assez incommodée pour ne pouvoir chanter dans la représentation de *Zanetta* qu'on avait annoncée devoir être la dernière avant le départ de cette cantatrice. Il est possible qu'elle passe aux eaux des Pyrénées tout le temps du congé auquel elle a droit.

*** Il est question de la reprise de *Joconde* à l'Opéra-Comique. Chollet et mesdames Prevost et Pottier doivent remplir les principaux rôles.

*** Rubini est, dit-on, nommé Inspecteur-général du chant en France. C'est le titre qu'a porté M. Rossini. Le fameux chanteur n'en conserve pas moins sa place dans la troupe italienne.

*** Nous éprouvons le regret d'annoncer que malgré le démenti que plusieurs journaux nous ont donné sur la santé de Rossini, le célèbre cygne de Pesaro es très gravement malade.

*** Une feuille presque toujours aussi malveillante que mal renseignée annonçait dernièrement que la musique composée par M. Berlioz pour les fêtes de juillet ne serait pas exécutée. Il n'y a rien de vrai dans tout cela. M. Berlioz a *terminé la composition demandée par le ministre*, et qui consiste en une marche funèbre et un morceau à deux mouvements, *l'Hymne d'Adieu* et *l'Apothéose*. La marche sera exécutée en conduisant les corps aux sépultures et le reste au pied de la colonne de la Bastille au moment de l'inhumation. L'orchestre se compose de deux cents instruments à vent.

*** Meyerbeer est à Ems, où il prend les eaux. Nous espérons toujours le voir bientôt à Paris.

*** Ernst est attendu à Paris dans le courant de la semaine prochaine.

*** Tandis que le *Journal de l'Indre* fait voyager M. Chopin avec madame Sand en Irlande, ce grand artiste reste tranquillement à Paris, et s'occupe d'une nouvelle sonate. Une marche funèbre qui en fait partie, est un des morceaux les plus remarquables écrits par ce célèbre compositeur.

*** Il paraît à peu près décidé que le privilége de la Renaissance sera exploité dans la salle de la Porte-Saint-Martin. L'Odéon deviendrait un second Théâtre-Français, sous la direction de M. d'Epagny. On paraît vouloir reprendre le projet de translation des Italiens au théâtre Ventadour. On jauge de nouveau la salle dans laquelle on n'avait trouvé d'abord que onze cents places; mais alors même qu'on en trouverait aujourd'hui un plus grand nombre, on n'est pas d'accord sur les conditions de la location. Les Italiens ont offert un loyer annuel de 50,000 fr., et quinze entrées journalières; mais les propriétaires, qui louaient précédemment moyennant 80,000 fr. au théâtre de la Renaissance, qui leur reconnaissait en outre un bien plus grand nombre d'entrées individuelles, n'ont pas trouvé suffisantes les propositions qui leur ont été faites.

*** Le ministre de l'intérieur a, dit-on, accordé un privilége pour l'établissement d'un théâtre d'été aux Champs-Elysées, sur l'emplacement des anciens concerts Musart et Dufresne.

*** Le roi de Prusse actuel vient d'adresser à l'excellent hautboiste M. Vogt, une magnifique tabatière en or d'un très beau travail, avec une lettre autographe très flatteuse, dans laquelle il remercie ce grand artiste d'avoir dédié à son père, le roi défunt, le *Concertino* de sa composition, arrivé à Berlin pendant sa grave maladie. C'est un procédé trop convenable et trop généreux du jeune roi pour que nous n'ayons plaisir à en faire mention, surtout dans un temps où les rois sont, bon gré, malgré, peu généreux envers les artistes.

*** Nous regrettons de n'avoir pu encore consacrer un article aux concerts Vivienne qui ont fait leur réouverture avec tant d'éclat. L'orchestre, composé de l'élite des Bouffes, de la Renaissance et de Valentino qui fermaient quand M. Fessy faisait ses choix, est conduit par cet habile organiste avec une vigueur et un entrain bien remarquables. Sans délaisser la musique légère, M. Fessy fait exécuter les œuvres des grands maîtres avec un degré de perfection pour le moins égal à celui de l'ancien orchestre Valentino. La vogue est de nouveau assurée à ce bel établissement.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Dieppe.* — Nous avons, comme vous savez, un assez bel établissement pour les bains froids; on y trouve des salons, des billards, des journaux, des jeux gymnastiques de toute sorte, et chaque jour de la musique à cinq sous par personne; ce n'est en vérité pas cher, et l'on serait bien bon de ne pas s'en priver. Ce sont de grosses caisses et des instruments *a vent*, parfois aventureux. On y fait un tapage fort raisonnable, ma foi, je me suis laissé dire que c'était assez joli; sauf les morceaux du chef d'orchestre, qui a la fureur de remanier les œuvres des grands maîtres et de se les faire exécuter, pour sa

Plus douce et propre satisfaction; je vous le recommande, il se nomme Calegari, c'est, m'a-t-on assuré, le plus intrépide flibustier musical qu'on puisse imaginer.

*** *Toulouse.* — Madame Clara Margueron n'a tenté que deux épreuves; madame Prévost-Colon, qui ne s'est engagée à Marseille que pour la saison de septembre, doit remplir l'intérim. Madame Prévost-Colon a fait son apparition dans le rôle de Valentine des *Huguenots.* On lui a généralement trouvé de la voix et du talent, son jeu est dramatique et dénote l'habitude de la scène et des grands ouvrages. De vifs applaudissements ont accueilli cette chanteuse. Nous sommes sûrs maintenant d'avoir nos plaisirs assurés jusqu'à l'impatronisation définitive d'une remplaçante de mesdames Miro et Roulle, que nous regretterons toujours. Albert, qui se révélait à nous dans un nouveau rôle ainsi que Renaut, particularité qui a suffi pour faire chambrée complète, a chanté la romance du premier acte, le septuor du duel, le duo du quatrième acte, comme on s'y attendait, avec une grande perfection. Renaut, dans le rôle de Marcel, s'est montré acteur et chanteur comme il s'est montré dans Bertram, c'est tout dire. Ces deux beaux rôles ont en lui un digne interprète. Il y a eu rappel après la pièce pour lui, Albert et madame Prévost-Colon, c'était justice. — Encore quelques jours et le vide qui existe dans l'opéra, et que la présence parmi nous de mesdames Margueron et Colon n'ont pu combler, va être dignement rempli par l'arrivée de madame Casimir que nous avons vu naguère briller d'un vif éclat sur la scène de l'Opéra-Comique. La semaine qui vient de s'écouler chez nous a été signalée par la représentation de *Robert*, *Guillaume Tell*, *les Huguenots* et *la Juive*, chefs-d'œuvre que le public aime tant à entendre et applaudir.— Notre opéra va être décidément très remarquable. Il est en effet très difficile de pouvoir grouper en province une réunion d'artistes aussi distingués qu'Albert, Renault, madame Casimir, qui se fera entendre vers les premiers jours de la semaine prochaine, ainsi que mademoiselle Renouf, jeune personne qui a commencé il y a deux ou trois ans ses premières armes avec succès à l'Académie royale de musique. Madame Riffaut a terminé ses trois épreuves par le rôle de Magdelaine du *Postillon de Lonjumeau*; même accueil, c'est-à-dire même succès qu'à ses précédents débuts. Dans *les Huguenots* et *la Juive*, les rôles du page Urbain et de la princesse Eudoxie ont fourni l'occasion à madame Riffaut de nous faire connaître toute la souplesse de son talent. Nous gardions pour la fin la nouvelle qui suit : Madame Pouilley, notre ancienne première chanteuse, que nous avons toujours regrettée, même aux jours où nous possédions madame Miro-Camoin, Madame Pouilley est à Toulouse! elle nous consacrera trois représentations, et nous pensons que nous entendrons, grâce à elle, plusieurs opéras dont nous avions été sevrés de temps immémorial. La salle sera trop étroite pour contenir ses vieux admirateurs.

*** *Saint-Omer.* — On a célébré dans cette ville une grande fête en l'honneur de Guillaume Clyton, l'un des héros de l'histoire du pays. Cette solennité, faite un peu à l'instar du fameux tournoi d'Eglington, n'a produit qu'un effet médiocre. Six cents personnes revêtues des costumes anciens, figuraient dans le cortége. Sur un char traîné par six bœufs on remarquait cinquante enfants qui chantaient avec ensemble de beaux chœurs. C'étaient les élèves de l'école dirigée par M. Heruines. Nous regrettons que les leçons que reçoivent ces enfants n'aient pas une application plus fréquente et plus utile. Le chant des offices divins est à Saint Omer d'une nudité déplorable : on pourrait en utilisant cette école et ces enfants, améliorer notablement la musique sacrée dans cette ville. En somme, la fête de Guillaume Clyton n'a pas produit l'effet qu'on attendait; et quelques personnes disposées à tout critiquer assuraient que les 32,000 fr. que cette fête a coûtés auraient été plus utilement employés à encourager, par exemple, le développement et l'enseignement de la musique par quelque festival ou réunion musicale.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** Dans un des derniers concerts donnés par la reine d'Angleterre, S. M. et le prince Albert, son mari, ont chanté ensemble et tour à tour, divers duos et trios italiens. La voix de la reine a assez d'étendue, elle passe avec légèreté à la voix de tête, elle fait preuve de beaucoup de goût et se montre digne élève du célèbre Lablache, son maître. La voix du prince porte le cachet de sa nation, il a du goût; mais il y a quelque chose d'étrange dans la qualité de sa voix qui, en général, impressionne désagréablement.

*** *Bruxelles.* — Le conseil municipal accepte les propositions de MM. Hanssens, Jansenne, Canaple, Guillemain et Van Vaeneghem, relatives à l'entreprise des théâtres de Bruxelles, pour un terme de deux ans huit mois, à partir du premier septembre prochain. Le conseil s'est aussi rendu aux exigences du roi Guillaume, et a admis l'expertise pour l'acquisition de la partie du matériel lui appartenant. Il est question d'appeler M. Solomé, l'ancien directeur des théâtres de Bordeaux et de la Renaissance, à la gérance, pour le compte de la Société. Il est probable, dit-on, que nous aurons pour premier ténor, M. Laborde, qui vient de quitter Bruxelles pour Paris. On nomme mesdames Potier-Henri, de l'Opéra-Comique, et Nathan-Treilhet, de l'Académie-Royale, comme se trouvant en négociation avec nos nouveaux directeurs. Madame Jenny-Colon demande, dit-on, un chiffre d'appointements auquel les entrepreneurs ne peuvent point souscrire. Il paraît donc qu'il nous faut renoncer à l'espoir de posséder cette artiste. De nombreux amis s'arrêtent au retour de madame Casimir, comme à la combinaison la plus favorable. Des ouvertures ont été faites à Perrot et à sa femme pour la danse, mais l'on n'est pas tombé d'accord. La nouvelle direction n'a pas de temps à perdre pour la conclusion des engagements; car, devant ouvrir le premier septembre, les artistes auront à se trouver à Bruxelles dans un mois d'ici au plus tard, et entrer aussitôt en répétitions.

Les réparations à la salle de la Monnaie continuent dans le plus grand mystère; elles avancent, dit-on, avec rapidité, et la salle serait entièrement restaurée d'ici au 20 juillet. On parle pour lors du retour de la troupe italienne, sous la direction de M. Negri, qui y donnerait des représentations jusqu'au 1er septembre. Mme Malhey, menacée de cécité, est remplacée par Mme Albertazzi, comme prima dona.

Les musiciens des théâtres fermés jusqu'à nouvel ordre ont eu l'idée de donner, à leur propre bénéfice, un concert pour lequel les éléments ne leur manquaient point. On y a entendu entre autres artistes, MM. Vieuxtemps et Servais, tous deux arrivés de Russie avec un talent perfectionné. M. Vieuxtemps surtout a fait d'immenses progrès. Voici ce que dit à son sujet le rédacteur de l'*Indépendant* : Cet enfant, ce jeune homme que nous aimions à encourager, est aujourd'ui grand artiste : il s'appelle Vieuxtemps. Qu'on ne nous croie pas soumis à l'influence d'une prévention trop favorable, quand nous nous servons de l'épithète de grand artiste pour qualifier un jeune homme qui est encore à l'âge où tant d'autres sont sur les bancs de l'école. Si M. Vieuxtemps n'avait qu'un grand talent, nous serions plus réservés dans nos éloges, mais il a du génie. Il a créé la musique dramatique du violon. Son concerto en *mi* mineur est une grande et belle composition instrumentale aussi intéressante qu'un morceau de symphonie pour la disposition du plan et pour l'agencement des détails. Le violon y joue le principal rôle, sans condamner les parties secondaires à s'effacer devant sa toute-puissance. L'orchestre de M. Vieuxtemps ne perd jamais de sa puissance ni de son intérêt. M. Vieuxtemps tire du violon un son d'une superbe qualité. La plupart des excellents violonistes, même des plus habiles, font entendre au moment où l'archet se pose sur la corde un bruit de frottement qui, très sensible lorsqu'on est auprès d'eux, s'affaiblit à mesure qu'on s'en éloigne. Cet effet n'existe pas chez M. Vieuxtemps : sous son archet, le son se produit au début, dans sa plus grande pureté. Il a une admirable sûreté dans tout ce qu'il exécute, et l'on voit qu'il n'y a pas pour lui d'obstacles quant au mécanisme. S'il n'accumule pas les difficultés, c'est qu'il considère le charme comme le principe constitutif de l'art. Nous sommes trop ennemis de toute comparaison pour mettre M. Vieuxtemps en parallèle avec qui que ce soit. On saura seulement à quel rang nous le plaçons, si nous disons qu'après l'avoir entendu, nous ne savions ce que nous devions admirer le plus en lui de l'exécutant ou du compositeur. Après son concerto d'un style si large, si grandiose, il a exécuté une ravissante fantaisie imprégnée de ce parfum de fraîcheur et d'élégance qui n'appartiennent qu'aux œuvres d'inspiration. M. Servais joue du violoncelle d'une façon merveilleuse. Tous les mystères de cette partie de la science qui, dans l'exécution instrumentale s'appelle le mécanisme, et qui domine toutes les autres, ont été scrutés et approfondis par lui. Son archet a des ressources infinies et sa main une habileté sans égale. Le morceau qu'il a joué au concert du dimanche renferme une immense variété de traits qu'il exécute avec une rigoureuse précision. La justesse, qualité que toutes les autres réunies ne suppléeraient pas là où elle ferait défaut, est absolue chez lui. La grande aisance avec laquelle il se joue des difficultés, fait qu'il leur donne une trop large part dans ses compositions. Il perd un peu

de vue que le but de la musique est de créer des émotions variées, et lorsqu'il se borne à faire naître dans l'esprit de ses auditeurs le seul sentiment de la surprise, il néglige les moyens les plus essentiels de l'art.

*** On écrit de Vienne, 20 juin, que la direction l'Opéra se propose de faire représenter incessamment l'opéra *Il Crociato*, de M. Meyerbeer, qui depuis treize ans n'a pas été exécuté à Vienne, et alors seulement trois ou quatre fois au Théâtre-Italien. Il sera maintenant représenté avec tout le luxe dont il est susceptible sur le théâtre royal et impérial de l'opéra allemand, d'après une traduction faite exprès pour cette scène, par nos poètes lyriques les plus distingués, MM. le chevalier de Castelli et Brinckmayer. L'illustre auteur de la partition a été prié par l'administration du théâtre de venir ici et de diriger lui-même la première représentation, et il a accepté cette mission en promettant de se trouver à Vienne le 20 juillet.

*** *Venise.* Le théâtre *Apollo* a été dernièrement témoin des débuts de M. Zanetti, naguere amateur, et maintenant *basso cantante* distingué. Le signor Zanetti n'est pourtant pas encore un chanteur consommé; mais sa voix qui ressemble beaucoup à celle du célèbre Ronconi, est belle, limpide, insinuante et ne manque pas d'agilité. Il fait le trille très facilement et prononce avec une pureté remarquable. Du reste, c'est un baryton plutôt qu'une basse caractérisée.

*** *Bologne.* — Le célèbre violoncelliste, Max Bohrer, qui fait un voyage en Italie, a donné concert dans notre ville. Il a excité un enthousiasme plus qu'italien.

*** Thalberg, Liszt et Herz sont en ce moment en Allemagne. L'impératrice de Russie a fait prier le premier de se rendre à Ems où elle est, et le célèbre pianiste a joué devant elle et sa cour avec le succès qu'il obtient partout. Les trois pianistes vont à Vienne, où ils sont impatiemment attendus.

*** *Hambourg.* — La jeune et jolie actrice madame Von-der-Luders, née Braun, qui depuis cinq ans a tenu avec tant de succès l'emploi des jeunes premières et des ingénuités au premier théâtre de notre ville, où elle avait créé d'une manière fort remarquable un grand nombre de rôles dans les pièces empruntées à la scène française, vient de mettre un terme à ses jours en se brûlant la cervelle. Ce matin, madame Von-der-Luders s'est levée à quatre heures. Elle a sonné sa femme de chambre, et, aidée par elle, elle s'est mise en grande toilette, et s'est parée de ses plus beaux diamants; puis elle a envoyé chercher des fruits qu'elle voulait prendre à son déjeûner, et dès qu'elle s'est trouvée seule, madame Von-der-Luders s'est couchée sur un lit de repos et s'est tiré dans la bouche un coup de pistolet chargé à deux balles. La femme de chambre, en rentrant chez sa maîtresse, l'a trouvée inanimée et baignée dans son sang. Le pistolet déchargé se trouvait sur sa poitrine; un autre pistolet chargé à deux balles et armé, ainsi que plusieurs capsules, était placé sur une table à côté du lit de repos. On ignore entièrement la cause de ce suicide, qui a fait une grande sensation dans notre ville. Madame Von-der-Luders était engagée à notre premier théâtre à raison de 4,000 rixdalers courants (environ 17,000 fr.) par an, appointements très élevés pour notre ville, et elle possédait une fortune dont le revenu peut être estimé à environ 15,000 fr. au moins. Cette artiste, qui n'était âgée que de vingt-quatre ans, avait toujours tenu une conduite irréprochable, et paraissait être d'une humeur très gaie. M. Von-der-Luders, son mari, est actuellement attaché comme premier violon au théâtre impérial et royal de l'Opéra allemand de Vienne.

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR M. GARAUDÉ.

GARAUDÉ. Solfége pour la *voix de basse*, écrit entièrement sur la clef de *fa*, avec accompagnement de piano. Op. 46. 36 »

PUBLIÉE PAR TH. AUBERT.

N. LOUIS. La Catarina. Quadrille pour piano.	4	50
E. DÉJAZET. Le Flambart. Quadrille pour piano.		
QUIDANT. Le Musard. Quadrille pour piano.		
T. ANDERSCH. 2 Thèmes variés pour piano.	6	»
— Variations à 4 mains sur *I Capuletti*.	5	»
A. SIMIOT. Ami, sèche tes larmes. Romance pour piano.	2	»
— Je vais prier pour vous. Romance pour piano.	2	»
QUIDANT. Vous n'êtes pas de mon pays.	2	»
— La Fée.	2	»
— Mon père est là.	2	»
— Exaucez-nous. 2 voix.	2	»
— Olivarès.	2	»
— Mon père n'est plus.	2	»
— Le Diable ermite.	2	»
— Julien.	2	»
E. DÉJAZET. Filez, filez.	2	»
— Pauvre Pierre.	2	»
— La Paria.	2	»
— Grâce à ma gondole.	2	»
— Le Petit chaperon rouge.	2	»
JEAN MICAELI. Quatre recueils de valses p. piano. Ch.	4	50
E. DÉJAZET. Tétard au bateau à vapeur. (Charge.)	2	»

PUBLIÉE PAR PRILIPP.

KRUGER W. Op. 5. Trois nocturnes romantiques.	6	»
WOLFF. Op. 32. Divertissement sur *Oberon*.	6	»

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER,

97, RUE RICHELIEU.

6 CAPRICES

POUR LE PIANO,

SUR UN MOTIF DE L'OPÉRA

LE SHÉRIF,

d'Halevy,

par

STEPHEN HELLER.

Op. 47. Prix : 7 fr. 50 c.

LES FASHIONABLES.

Valses nouvelles pour le Piano,

par

F. LABITZKY.

Op. 55. Prix : 4 fr. 50 c.

SOUVENIR DE PAWLONSKY.

VALSES POUR LE PIANO;

par

F. LABITZKY.

Op. 60. Prix : 4 fr. 50 c.

Musique nouvelle publiée par Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

Le Premier Maître de Piano.

100
ÉTUDES JOURNALIÈRES

A l'usage des Jeunes Elèves;

composées par

CHARLES CZERNY.

Op. 599. DIVISÉES EN 4 LIVRES. Chaque livre, *net* : 5 fr.

---

6 Fantaisies

POUR FLUTE SEULE,

sur des Motifs des opéras

LE SHÉRIF ET LES TREIZE,

DE F. HALEVY;

composées par

EUG. WALKIERS.

Op. 76. Divisé en 3 suites. Chaque : 5 fr.

BEPPA LA NAPOLITAINE.

MÉLODIE DE

ROSSINI.

Prix : 2 fr.

LA MÉLANCOLIE.

PASTORALE POUR LE VIOLON,

avec accompagnement de Piano,

PAR FR. PRUME.

Op. 1. Prix : 9 fr.

---

3 FANTAISIES

POUR CORNET A PISTON ET PIANO,

SUR DES MOTIFS DES OPÉRAS

Les Treize, Bianca et Fernando et Le Shérif;

PAR GALLAY.

Op. 47. Divisées en 3 suites. Chaque : 7 fr. 50 c.

AMUSEMENTS.

3 *Morceaux brillants*

EN FORME DE VALSES NON DIFFICILES,

ARRANGÉS POUR LE PIANO,

par

PETER SCHUBERT.

N° 1. Valse.
2. Rondoletto sur *les Treize.*
3. La Calavresilla.

Op. 30. Prix de chaque : 5 fr.

DIVERTISSEMENT BRILLANT

ET NON DIFFICILE

POUR LE VIOLON,

avec accompagnement de Piano,

SUR DES MOTIFS DE

LA JUIVE,

d'Halevy;

PAR H. PANOFKA.

Op. 28. Prix : 6 f.

Grand Duo brillant

pour le Piano à 4 mains,

SUR DES MOTIFS DU

SHERIF,

PAR

E. WOLFF.

Op. 26. Prix : 9 fr.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **GAZETTE MUSICALE** DE PARIS. N° 46.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 26 juillet 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Archives curieuses de la musique. — De la musique allemande (second article); par R. WAGNER. — Chronique dramatique. — Fête de Guttemberg à Mayence. — *Requiem* de M. Martin. — Des femmes compositeurs. Madame Uccelli; par H. BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : *Archives curieuses de la musique*, musique de chambre, huitième livraison.

Il sera donné avec le prochain numéro : Deux Mélodies de *Mendelsohn*, transcrites pour le piano par *Dreischok*.

Le tirage considérable des 6 *Portraits* n'étant point terminé, MM. les Abonnés les recevront le mois prochain.

ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

Huitième Livraison.

RAMEAU. — PIÈCES DE CLAVECIN.

Nous pensons que tous les pianistes accueilleront avec un vif intérêt les charmantes pièces et variations pour le clavecin que nous leur offrons aujourd'hui. Rameau n'est plus guère connu, de nos jours, que comme compositeur dramatique et théoricien savant; c'est à peine si l'on sait qu'avant de suivre la carrière du théâtre, il avait, pendant quarante ans, cultivé spécialement le clavecin et l'orgue. Les morceaux que nous publions se distinguent par l'élégance et la grâce naïve des idées. Toutes ces formes que l'on avait abandonnées comme surannées paraissent neuves et pleines de fraîcheur aujourd'hui que le temps les a rajeunies. Aussi croyons-nous qu'après avoir exécuté ces jolies compositions, chacun répètera le vieux proverbe : *Il n'y a de nouveau que ce qui a vieilli.*

DE LA MUSIQUE ALLEMANDE.

(Deuxième article[1].)

J'ai dit, dans l'article précédent, d'où venait la préférence que les Allemands donnent au genre instrumental sur la musique vocale; cela n'empêche pas que celle-ci n'ait reçu aussi ses développements et, de même que l'autre, un caractère spécial que lui ont imprimé l'organisation naturelle de ce peuple et ses penchants intellectuels. Mais jamais pourtant, même dans le genre dramatique, le plus susceptible de perfection, elle n'a atteint le même degré

(1) Voir la *Revue et Gazette musicale de Paris*, du 12 juillet 1840.

d'élévation et d'éclat qui fait la gloire de sa rivale. C'est dans le genre sacré surtout que la musique vocale a fait ses preuves en Allemagne, et dans les églises protestantes, car le culte catholique est l'exception. L'opéra était devenu la proie du genre italien. Quant à la prédominance du protestantisme, elle s'explique encore par cette simplicité native des mœurs allemandes qui devaient bien moins sympathiser avec les cérémonies pompeuses de la liturgie catholique, qu'avec les modestes pratiques de la religion réformée. Les usages et l'apparat du culte catholique ont été importés en Allemagne par la vanité de quelques princes ou grands seigneurs, et là, les compositeurs allemands n'ont fait que reproduire plus ou moins les modèles du style italien. Mais au lieu de cette magnificence d'emprunt, le vieux choral accompagné par l'orgue et chanté par toute la communauté suffisait aux vieilles églises protestantes. Ces chants, dont l'imposante dignité et la pureté naïve s'alliaient si bien avec des cœurs droits et simples, sont vraiment un fruit naturel du génie allemand, et la facture du choral en porte le cachet distinctif. L'amour national du *Lied* s'y révèle en effet dans certaines strophes brèves et empreintes d'une extrême ressemblance avec d'autres chansons profanes, mais également consacrées à l'expression des sentiments nobles et touchants. Mais les harmonies riches et vigoureuses qui servent d'accompagnement à la mélodie populaire, témoignent surtout du sens profond qu'attachent les artistes allemands à la science musicale. C'est le *choral*, l'une des créations les plus intéressantes que présente l'histoire de l'art, qu'il faut regarder comme le type de toutes les productions musicales de l'église protestante, base solide sur laquelle la science a fondé une œuvre complète et édifié un vaste et superbe monument.

Les motets furent le premier, le plus intime développement de la forme du choral. Souvent les mêmes airs en fournissaient les thèmes, et ils étaient exécutés en chœur sans aucun accompagnement. Les plus belles compositions de ce genre sont celles de Sébastien Bach, auquel on ne saurait refuser, du reste, la première place comme compositeur sacré, du moins pour la musique protestante. Les motets de ce maître qui ont joué le rôle du choral dans l'office divin (avec cette différence qu'au lieu d'être chantés par la communauté, l'exécution en était confiée, à cause de leurs difficultés, à des artistes spéciaux), sont sans contredit l'œuvre la plus accomplie de musique vocale que nous possédions en Allemagne. Outre l'application merveilleuse des plus riches ressources de la théorie, toutes ces compositions respirent une intelligence profonde, naturelle et souvent poétique du texte, tout-à-fait conforme au dogme protestant. Et de plus, le tissu délicat de leur forme extérieure est tellement parfait et original, qu'on ne saurait rien mettre en parallèle. Les mêmes qualités se retrouvent au même degré, sur une échelle plus vaste, dans les grands oratorios et dans les *passions*, compositions spéciales consacrées à la célébration des souffrances de Jésus-Christ, d'après la version des évangiles. Le texte est donc invariable, mais dans certains passages des chapitres principaux, ayant trait aux circonstances les plus touchantes du récit sacré, Sébastien Bach fait intervenir une sorte de choral que doit exécuter toute l'assistance. C'est ce qui fait de ces passions de graves solennités, où le peuple prend autant de part que les interprètes de l'art musical. Il est difficile d'exprimer en effet tout ce que ces chefs-d'œuvre magnifiques renferment de grandeur et de majesté, alliées à une pureté de goût, à une suavité religieuse incomparables. On peut dire qu'en eux sont concentrés toute l'inspiration et le génie allemands; et j'ai déjà dit, à l'appui de cette assertion, qu'il ne fallait en rechercher la source que dans le moral et les sentiments de la nation.

C'est donc l'instinct populaire qui a été le créateur, en Allemagne, de la musique religieuse. La musique dramatique n'y a jamais provoqué des besoins du même genre. L'opéra, dès son origine sur les scènes d'Italie, avait déjà pris des allures si pompeuses et si mondaines, que cette forme de l'art ainsi dirigée ne pouvait plus devenir un motif de puissante attraction pour l'allemand, pensif et sentimental. Avec le cortége de ses ballets et de ses décorations, ce spectacle grandiose paraissait exclusivement dévolu aux plaisirs des grands et des princes; prévision confirmée par l'événement, du moins durant les premiers temps de son introduction en Allemagne. L'effet des démarcations aristocratiques devait donc exclure le drame lyrique des divertissements populaires; aussi, pendant toute la durée du siècle dernier pour ainsi dire, l'opéra ne fut considéré en Allemagne que comme une importation étrangère. Chaque cour avait sa troupe de chanteurs italiens, qui n'exécutaient que de la musique italienne, et l'on n'imaginait pas même qu'un opéra pût être écrit et chanté autrement qu'en italien. Ainsi, le compositeur allemand à qui il prenait fantaisie de faire un opéra, devait commencer par apprendre la langue, et puis se rendre familières la méthode et la facture italiennes, et il n'avait la chance de se faire accueillir qu'autant qu'il avait abjuré absolument l'art et le caractère national. Il arriva cependant fréquemment que la palme du genre fut décernée à des musiciens allemands, car leur aptitude universelle pour les beaux-arts leur frayait une route facile, même sur ce terrain étranger.

Il n'est pas superflu de faire remarquer cette disposition naturelle, qui initie si promptement le génie allemand aux créations homogènes des peuples voisins, et lui procure ainsi de nouveaux éléments d'études, un nouveau sol qu'il s'approprie en le fécondant, un nouvel horizon où d'une aile hardie et rapide il a bientôt franchi les limites, jusque là respectées par ses devanciers comme le *nec plus ultrà* de la spécialité. C'est en quelque sorte un trait caractéristique de l'art allemand que d'aller puiser aux sources étrangères pour enrichir sa patrie de ce qui lui manque, en perfectionnant l'objet de ses emprunts, et le transformant de manière à en faire le point de mire de l'admiration du monde entier. Mais pour obtenir toutefois un pareil résultat, il ne suffisait pas de s'approprier par une adroite substitution les qualités d'une école étrangère, il fallait aussi avoir conservé comme un patrimoine sacré la tradition du génie patriotique, qui consiste ici dans la pureté du sentiment et la chasteté de l'inspiration. Grâce à un pareil trésor, l'Allemand, en quelque lieu où il se trouve, dans quelque langue qu'il s'exprime, peut être sûr de conserver sa supériorité.

Nous voyons en effet que ce fut un Allemand qui perfectionna en Allemagne, ennoblit et agrandit l'opéra italien. Ce rare et divin génie, ce fut Mozart. L'histoire de la vie et des progrès de cet artiste incomparable résume en quelque sorte l'histoire de l'art allemand tout entier. Son père était musicien; il reçut donc dès l'enfance une éducation musicale, qui, sans doute, n'avait d'autre but que de faire de lui un honnête virtuose capable de subvenir à sa propre existence par l'exercice de son talent. Dès son plus jeune âge, il fut assujetti à l'étude de la théorie scientifique et des difficultés de l'application, et l'adulte n'avait plus rien à apprendre à cet égard. Mais doué aussi d'une âme tendre et pieuse et d'une organisation délicate, il sut bientôt s'approprier les secrets intimes de l'art, jusqu'à ce que enfin son génie transcendant l'élevât sur un piédestal sacré au-dessus de toutes les célébrités anciennes ou contemporaines. Resté toute sa vie pauvre et nécessiteux, et constamment rebelle aux tentations et aux avances de la fortune, il personnifie, surtout en lui, par ces qualités privées,

le caractère national. Poussant la modestie jusqu'à la timidité, le désintéressement jusqu'à l'oubli de lui-même, il créa des œuvres prodigieuses, et légua à la postérité d'inestimables trésors, sans se croire un autre mérite que celui d'avoir obéi à son instinct de producteur. Quelle autre existence d'artiste pourrait nous offrir une plus digne leçon et un emblème plus touchant?

Mozart accomplit cette œuvre avec la toute-puissance qui, je l'ai déjà dit, appartient en propre à la haute portée du génie allemand. Il s'empara si bien du genre de la musique italienne, qu'il s'y créa un domaine qui n'appartiendra jamais qu'à lui. Ses opéras furent écrits dans cette langue parce qu'elle passait alors pour la seule qui convînt à la déclamation lyrique; mais il sut se garantir de tous les défauts inhérents à la méthode italienne, tandis qu'il ennoblit toutes ses qualités en les fondant si habilement avec la délicatesse et l'énergie du style allemand, qu'il produisit enfin quelque chose d'absolument neuf, et fait pour servir de modèle. Ce fut aussi le plus beau fleuron, l'épi le plus fertile de notre couronne dramatique; et c'est à cela que l'Allemagne doit de pouvoir citer son école indigène de musique dramatique, car c'est seulement à dater de là que s'ouvrirent nos théâtres nationaux, et que nos musiciens composèrent des opéras sur des paroles allemandes.

Toutefois, avant l'avénement de cette époque mémorable, pendant que Mozart et ses prédécesseurs empruntaient aux modèles italiens des inspirations nouvelles, il se formait une autre école de drame lyrique populaire dont la combinaison définitive avec le genre italien produisit le véritable opéra allemand. Je veux parler des *opérettes* exécutés pour les masses, sans la participation de la classe aristocratique, et conformes à leurs mœurs simples et franches. Ces opérettes ont évidemment plus d'un point de rapport avec l'ancien *opéra-comique* français. Le sujet appartenait ordinairement aux traditions et aux mœurs des classes inférieures; ils étaient du genre comique pour la plupart, et animés d'un esprit naturel et sans recherche. C'est à Vienne qu'il faut placer le foyer originel de ce genre de spectacle; du reste, c'est à Vienne que s'est le mieux conservé de tout temps le vrai caractère populaire, privilége que cette ville doit sans doute à l'esprit de naïveté et de gaieté de ses habitants; car ceux-ci ont toujours été séduits avant tout par le côté comique des choses et par les traits naturels qui s'alliaient avec leur imagination enjouée. C'est donc Vienne qui a le plus encouragé les débuts de l'opéra populaire. D'abord les compositeurs de ces petits opéras se bornaient à des *lieder* et à des ariettes détachées; mais on y trouve pourtant quelquefois, comme dans la charmante comédie du *Barbier de village*, des morceaux caractéristiques tout-à-fait propres à donner plus tard une importance réelle à ce genre spécial sacrifié presque absolument à l'envahissement du grand opéra. Avant cette commune fusion il était déjà parvenu pourtant à un certain degré d'éclat; et une chose digne de remarque, c'est qu'à la même époque où Mozart traduisait ses opéras italiens en allemand pour les dédier à ses compatriotes, ces opérettes acquéraient de jour en jour une forme plus attrayante, due en partie au soin que prenaient les auteurs de choisir leurs sujets dans les traditions populaires et dans les contes de fée si affectionnés par la rêverie allemande.

Enfin le coup décisif fut porté, et le fut par Mozart, qui, à l'appui de cette direction imprimée aux opérettes nationales, composa le premier grand opéra allemand, *la Flûte enchantée*. On ne saurait porter trop haut l'influence de cet ouvrage qui ouvrit la carrière jusqu'alors interdite pour ainsi dire aux compositeurs allemands. L'auteur du libretto, directeur-gérant d'un théâtre de Vienne, n'avait rien de plus en vue que de donner une grande opérette, et cela mettait déjà l'œuvre sous la puissante recommandation de l'intérêt populaire. Le fond était emprunté à un conte fantastique et réunissait des détails comiques à des scènes de féerie et à des apparitions merveilleuses. Mais quelle merveille plus grande Mozart a su produire sur cette donnée aventureuse! Quelle magie divine lui a soufflé ses inspirations, depuis le Lied plébéien jusqu'à l'hymne le plus sublime! Quelle variété, quelle richesse, quel sentiment! C'est la quintessence de l'art, le parfum concentré des fleurs les plus belles et les plus diverses. Comme chaque mélodie, depuis la plus simple jusqu'à la plus grandiose, est empreinte d'aisance et de noblesse tout à la fois! On pourrait regretter pour ainsi dire, ce pas de géant excessif du génie musical, qui, tout en créant l'opéra allemand, en posa aussi les dernières limites et improvisa le chef-d'œuvre du genre avec une perfection qui ne devait plus être dépassée, qui pouvait à peine être égalée. L'opéra allemand est aujourd'hui en vigueur, il est vrai, mais il dégénère et recule, hélas! vers sa décadence non moins rapidement qu'il avait atteint son apogée avec le chef-d'œuvre de Mozart.

Winter et Weigl doivent être regardés comme les imitateurs les plus directs de ce grand maître. Tous les deux ont été surtout fidèles à cette direction populaire qu'il avait imprimée à l'opéra allemand, et le second, dans sa *Famille suisse*, ainsi que le premier dans *le Sacrifice interrompu*, ont prouvé quel prix attachaient à leur noble tâche de vrais musiciens allemands. Mais ce mérite principal s'amoindrit et disparut peu à peu chez leurs successeurs, preuve sensible du peu d'avenir réservé à l'opéra allemand en général. Ses rhythmes et ses mélismes populaires dégénérèrent, entre les mains de ces froids imitateurs, en lieux communs vulgaires et insignifiants; et leur manque de goût dans le choix de leurs sujets dramatiques démontra mieux encore leur peu d'aptitude à soutenir la gloire du genre national.

Cependant ce genre spécial eut un nouveau moment d'éclat, à l'époque où le puissant génie de Beethoven inaugurait le règne du romantisme dans le monde musical. Alors la musique dramatique fut illuminée d'un rayon de la même inspiration magique, et ce fut Weber qui vint la ranimer de son souffle créateur. Dans le plus populaire de ses drames, le *Freyschutz*, il sut une fois encore profondément émouvoir le cœur de ses compatriotes; le sujet féerique de cette composition dut surtout contribuer à aider le poëte et le musicien dans la réalisation de leur tâche, car il invoquait pour ainsi dire les mélodies simples et touchantes du *lied* ancien, et l'ensemble pouvait se comparer à une ballade romanesque et sentimentale, pourvue de toutes les conditions pour toucher l'âme et l'esprit du poétique Allemand. Et effectivement, le *Freyschutz* aussi bien que *la Flûte enchantée* de Mozart sont la preuve incontestable du caractère exclusif que la nation eût attribué au genre de l'opéra, indépendamment de toute influence étrangère, mais sous la réserve, il est vrai, de certaines limites infranchissables. Car Weber lui-même, lorsqu'il tenta de les dépasser dans l'opéra d'*Euryanthe*, malgré les beautés incontestables de cet ouvrage, n'atteignit pas évidemment le but supérieur qu'il s'était proposé, sa force fut au-dessous des violentes passions dont il avait à peindre la lutte dans une sphère plus élevée. Intimidé par la hauteur de sa nouvelle tâche, il substitua à la peinture franche et hardie qu'exigeait son cadre des esquisses incomplètes et mesquines de caractères partiels, ce qui lui ravit le charme du naturel et rendit son travail lourd et diffus. Weber dut s'apercevoir lui-même de ce changement défavorable, et ce fut avec un tendre remords, pour ainsi dire, qu'il revint dans *Obéron* aux inspirations primitives de la muse si chaste de ses belles années.

Après Weber, Spohr essaya aussi de conquérir le sceptre

de la scène allemande, mais jamais il ne put arriver à la popularité de son rival. Ses compositions étaient trop dépourvues de cette vitalité dramatique qui doit tout échauffer, tout féconder autour d'elle, à l'instar du soleil dans la nature. Néanmoins, les œuvres de Spohr ont, sans contredit, un caractère éminemment national, car elles remuent souvent les cordes les plus sensibles de l'âme; mais elles manquent absolument de ce contraste d'une certaine gaieté naïve, si séduisant dans les œuvres de Weber, et sans lequel toute œuvre dramatique devient monotone et insignifiante.

Marschner doit être regardé comme le continuateur le plus fidèle de ces deux maîtres. Il s'inspira aux mêmes sources que Weber et Spohr, et conquit en peu de temps une renommée assez active; mais, malgré l'étendue de ses facultés, ce n'était pas un talent assez robuste pour soutenir et vivifier le véritable opéra allemand, remis en honneur par les chefs-d'œuvre de ses prédécesseurs. Enfin, l'imitation des ouvrages de la nouvelle école française fit bientôt une irruption si rapide en Allemagne, et s'empara tellement de la faveur générale, que ce fut le coup de grâce pour nos opéras nationaux dont le genre est à présent tout-à-fait aboli. Il faut pourtant nous résoudre à entrer dans certains développements au sujet de cette dernière période, en raison de l'influence qu'elle a exercée, et parce qu'on peut déjà prévoir que le génie allemand doit travailler à se rendre le maître de ce nouveau mode comme il a réussi à le devenir des précédents.

Cette révolution n'a vraiment commencé en Allemagne qu'à l'apparition de Rossini, dont *le style si brillant*, avec tout le génie qu'il fallait pour opérer une pareille réforme, fit prendre en pitié les derniers vestiges de l'ancienne école italienne, qui n'avait plus il est vrai pour elle qu'un reste de formes décrépites. Ses chants, si pleins d'esprit de gaieté et de morbidesse, se propagèrent partout, et l'école française vint encore à l'appui de cette transformation musicale, en alliant toute cette fraîcheur, cette légèreté, cette richesse de formes à son mérite indépendant et réel. Le genre rossinien gagna beaucoup à se combiner ainsi avec les qualités positives d'un style arrêté, et les artistes français produisirent dans cette direction des ouvrages dignes d'une admiration sans réserve, miroir fidèle en tout temps des éminentes qualités du caractère national. C'est ainsi que l'aimable esprit chevaleresque de l'ancienne France semble avoir inspiré à Boïeldieu sa délicieuse musique de *Jean de Paris*, car la vivacité et la grâce naturelle de l'esprit français sont empreintes surtout dans le genre de l'opéra-comique. Mais le point culminant du génie musical en France est sans contredit *la Muette de Portici*, d'Auber, une de ces œuvres nationales dans toute l'étendue du mot, et dont chaque nation ne peut guère montrer qu'un ou deux exemples. L'impétuosité du drame, cette mer de passions et de sentiments peinte des plus brillantes couleurs et peuplée de mélodies pleines d'originalités, de grâce et d'énergie, tout cela n'est-il pas la reproduction idéale et vivante des annales les plus récentes de la nation française? et quel autre qu'un Français eût pu entreprendre et parachever une œuvre semblable? On ne saurait disconvenir que cet admirable opéra a mis le comble à la gloire de l'art musical français, et l'a signalé comme un digne exemple à tout le monde civilisé. Pourquoi donc s'étonnerait-on que l'Allemand, doué surtout d'impartialité et si facile à émouvoir, ait reconnu avec un sincère enthousiasme ces progrès artistiques d'un peuple voisin?

En effet, l'Allemand juge avec moins de préventions que personne, et d'ailleurs ces productions nouvelles répondirent à leur apparition à un besoin incontestable. Car il n'est que trop avéré, que la musique dramatique, avec ses plus larges développements, ne saurait prospérer par elle-même en Allemagne, et cela par les mêmes raisons qui s'opposent à la perfection du drame et de la comédie. En revanche, les Allemands, je le répète, semblent avoir le privilége de s'approprier les créations de l'art étranger pour les perfectionner, les ennoblir et en généraliser l'influence. Haendel et Gluck l'ont prouvé surabondamment, et de nos jours un autre Allemand, Meyerbeer, nous en offre un nouvel exemple.

Arrivé au point d'une perfection complète et absolue, le système français n'avait plus en effet d'autres progrès à espérer, que de se voir généralement adopté et de se perpétuer au même degré de splendeur; mais c'était aussi la tâche la plus difficile à accomplir. Or, pour qu'un allemand en ait tenté l'épreuve et obtenu la gloire, il fallait sans contredit qu'il fût doué de cette bonne foi désintéressée, qui prévaut tellement chez ses compatriotes, qu'ils n'ont pas hésité à sacrifier leur propre scène lyrique pour admettre et cultiver un genre étranger, plus riche d'avenir et qui s'adresse plus directement aux sympathies universelles. En serait-il autrement quand la raison aurait anéanti la barrière des préjugés qui séparent les différents peuples, et quand tous les habitants du globe seraient d'accord pour ne plus parler qu'une seule et même langue?

On peut donc avancer qu'en fait de musique dramatique, l'Allemand et le Français n'en ont qu'une, que ses productions aient vu le jour dans l'un ou l'autre pays, ce qui est plutôt une question de lieu qu'une différence fondamentale. De cette intime union entre les deux nations et de l'échange habituel de leurs talents les plus distingués, il est résulté pour l'art en général une double inspiration et une fécondité magnifique, dont nous avons déjà d'éclatants témoignages. Il nous reste à souhaiter que cette noble alliance se consolide de plus en plus; car où trouver deux peuples, deux pays, dont l'accord et la fraternité puissent présager à l'art des destinées plus brillantes, si ce n'est l'Allemagne et la France?

R. Wagner.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Le théâtre du Palais-Royal vient de tenter une heureuse excursion en dehors de son genre habituel. La pièce nouvelle de M. Paul Duport, bien qu'elle n'ait fait aucune concession de frivolités grivoises ou d'équivoques plaisanteries au public du lieu, a cependant obtenu sa complète approbation. On peut arriver au succès dramatique par toutes les routes, même par celle de l'esprit et du bon goût; c'est ce que vient de nous prouver l'auteur de *Bob* ou *le Forgeron de Saint-Patrick*.

La scène se passe en Ecosse. Bob est sur le point d'épouser l'aubergiste Alizon; mais quelque désirée que soit la lune de miel, elle ne doit pas se lever encore pour le forgeron de St-Patrick. Bob a autrefois reçu une blessure à la tête, et éprouve, par suite de cet accident, un dérangement momentané de ses facultés intellectuelles. Cette remarque n'est pas indifférente comme vous pourriez le supposer; habilement jetée dans le dialogue dès le début de la pièce, elle prépare et justifie la scène de folie simulée qui termine le premier acte. En effet, Bob qui a été à la cave pour tirer de la bière, ayant voulu déguster quelques tonneaux de rhum qui s'y trouvent, reconnaît qu'ils contiennent de la poudre au lieu de la liqueur qu'il avait espérée. Il surprend aussi une conversation entre le shérif du comté et un voiturier mystérieux qui n'est autre qu'un grand seigneur déguisé; cette conversation lui révèle que cette poudre est

destinée à être l'instrument d'un complot contre la vie du roi Jacques. Bob n'hésite pas à partir pour Londres afin de faire avorter le crime projeté. Il se débarrasse de son mariage et des invités en jouant un accès de folie qui plonge sa fiancée dans la consternation. A Whitehall il dénonce le complot au roi; mais l'arrivée d'Alizon qui vient réclamer son futur mari détruit les plans du forgeron. On le croit fou, et on regarde ses accusations comme le produit d'une imagination en délire. Cependant Bob ne se rebute pas; il échappe aux médecins auxquels on l'avait livré, pénètre dans la chambre du roi, et par prière, par ruse, et même par force, l'empêche de se rendre au parlement où on devait le faire sauter à l'aide des barils de poudre en question. La vérité éclate enfin; et dans celui qui passait pour atteint de démence, le roi reconnaît un sauveur intelligent, et Alizon un mari qu'il lui sera plus facile d'aimer que de tromper.

Bien que nous ne voyions pas avec plaisir qu'on fasse descendre les souvenirs historiques sur les scènes secondaires, cependant nous devons reconnaître qu'une fois le personnage du roi Jacques accepté, il n'y a que des éloges à donner à l'art avec lequel M. Paul Duport a su graduer l'intérêt de sa pièce, et en combiner tous les effets. C'est un nouveau succès qui vient s'ajouter à tous ceux obtenus déjà par l'auteur sur presque tous nos théâtres. Raucourt qui débutait dans le rôle de Bob, s'est montré digne et connaissant de cette bonne fortune en jouant avec beaucoup de verve et de chaleur.

Voici une comédie qui, après être restée près de vingt ans ensevelie dans les cartons du Théâtre-Français, a été tirée de son sommeil et de ses ténèbres pour être produite au bruit et à la lumière; c'était comme une ombre qu'on s'efforçait de revêtir des apparences de la vie, qui venait demander à la passion des spectateurs de l'animer pour quelques instants, de lui prêter le sentiment, la chaleur, le mouvement, qui lui manquaient; pauvre mensonge qui n'a pas su réussir à nous tromper dans ce pays de fictions. Cette funèbre évocation d'un fantôme qui, nous l'espérons bien, fera une courte apparition sur la scène, nous donne un médiocre désir de voir s'ouvrir de nouveau les limbes dramatiques d'où il a été appelé. N'envions pas leurs hôtes à ces vagues royaumes qu'ont peuplés les songes éclos de tant d'imaginations impuissantes. Laissons dans leur trop légitime oubli toutes ces œuvres mortes sans avoir vécu, toutes ces conceptions qui n'ont pas su se donner le caractère de la réalité, toutes ces pâles ébauches qui n'ont pas reçu la flamme créatrice. Cette vaine population erre dans sa nuit en se lamentant et en demandant sans cesse à passer le Styx dramatique qui la sépare de l'Élysée de la publicité, rêve elle-même qu'elle reste dans la région des rêves! Et d'ailleurs sur ces ténèbres mérités pourquoi le jour de la gloire ne se lèverait-il jamais? Au premier rayon de vérité qui viendrait à luire, elle s'évanouirait comme ces spectres qui se dissipent aux clartés de l'aurore et au chant du coq.

Le *Meunier de Harlem* est une de ces ombres qui se pressaient sur les rives de l'Achéron de la comédie; il aura probablement trouvé quelque Caron de contrebande qui lui aura fait passer le fleuve de flamme de la rampe; mais il n'aura vu le jour qu'un instant et pour rentrer presque aussitôt dans son obscurité. Nous allons donc évoquer à notre tour dans ce feuilleton le fantôme que nous avons vu passer devant nous, en lui donnant, s'il nous est possible, assez de vie et des contours assez précis pour qu'il tombe sous vos sens.

Vous saurez donc qu'une espèce de revenant qui prétend avoir été autrefois un grand seigneur russe et hante un certain moulin où il se montre sous la forme trompeuse d'un meûnier. Il a pour compagne une espèce d'être aérien, fantastique, qui affecte l'apparence d'une femme et qui a pris le sourire, la grâce, la jeunesse de mademoiselle Doze. Il a sauvé cette jeune personne de la mort au siége d'Ismaïl, lorsqu'elle n'était encore qu'une enfant, et lui a laissé croire qu'elle était sa sœur, par pure fantaisie de fantôme sans doute. Vous comprenez bien qu'une fiction de plus ou de moins importe fort peu à quelqu'un qui n'est guère lui-même qu'une fiction. Un brave amateur de tulipes, qui prend au sérieux le meûnier et sa prétendue sœur Eudoxie, trouve celle-ci une femme suffisamment vraisemblable pour désirer de l'épouser. Mais il a pour rival un inconnu, être mystérieux qui arrive on ne sait d'où, qui a tout l'extérieur d'une personne ordinaire, qui a poussé même la précaution jusqu'à prendre un nom comme tout mortel, et qui simule pour Eudoxie l'amour qu'on peut puiser dans une organisation de chair et d'os. Cet inconnu, qui se fait connaître sous le nom de Théodore, demande en mariage celle qu'il prétend aimer. Mais le meûnier et Eudoxie qui, en judicieux fantômes qu'ils sont, pensent que les liens du sang ne doivent pas exister entre des ombres, ont pris la singulière résolution de s'adorer comme des amants véritables, uniquement sans doute pour se parer d'un faux air de passion et de vie. Cependant tout s'arrange : c'est Théodore qui est véritablement le frère d'Eudoxie; il a seulement voulu éprouver les sentiments de sa sœur pour le meûnier auquel elle se croyait attachée par les liens d'une parenté si intime qu'ils excluaient toute autre union, et un mariage termine la pièce.

Cette fiction s'est passée devant nous avec des apparences d'intérêt, de dialogue, de joie et de larmes. C'est le squelette, le fantôme d'une comédie de Goethe sur le même sujet. Mais on ne peut demander à un spectre l'énergique vérité de la vie. La pièce de M. Théaulon est l'œuvre de Goethe à l'état de revenant. Les acteurs qui ont prêté le secours de leurs personnes et de leur talent à ces pauvres imaginations, ne leur ont pas apporté par cela même beaucoup d'animation et de force. Seulement la jeunesse et la réelle beauté de mademoiselle Doze faisaient un piquant contraste avec ces ombres de style et de sentiments évoqués des catacombes du Théâtre-Français; on a pu croire un instant à la vie de l'œuvre, mais l'illusion n'a pas été longtemps possible.

FÊTE DE GUTTEMBERG A MAYENCE.

Les détails que nous allons donner sur la partie musicale de cette fête nous sont communiqués par une personne qui a pris part à cette grande solennité.

..... Dès le 23 juin (veille de la fête), un mouvement extraordinaire se faisait remarquer dans toute la ville. Cette journée s'est passée à recevoir les députations et les diverses *liedertafeln* (sociétés chantantes), qui arrivaient par les bateaux à vapeur. Tous ces corps faisaient leur entrée musique en tête et drapeaux flottants; ils étaient précédés par un membre du comité. Les dames étaient conduites en voitures; on avait loué à cet effet cinquante voitures qui étaient constamment en course. Ceux qui consentaient à accepter l'hospitalité étaient logés et entretenus pendant trois jours aux frais de la ville; il y en avait plus de 900, sans compter ceux qui logeaient chez des amis. En un mot, toute la ville semblait n'être qu'une grande famille réunie pour célébrer cette fête vraiment nationale.

Le 24, les autorités, les différents corps de l'État, les écoles, les maîtrises et toutes les députations se rendirent en procession interminable de la maison Guttemberg à la cathédrale, pour assister au service solennel où l'évêque officia en personne. Cette cérémonie terminée, toute la pro-

cession arriva, drapeaux flottants et musique en tête, sur la place Guttenberg, qui avait été décorée avec infiniment de goût. C'est là que devait être exécutée une grande cantate de circonstance, composée par M. Neukomm, et dirigée par le célèbre compositeur lui-même En face d'une tribune adossée au théâtre, et sur laquelle étaient placés plus de 3,000 spectateurs, se trouvait l'orchestre, s'élevant en gradins. Les chœurs se composaient de plus de deux mille voix ; les dames et les filles des écoles étaient placées en avant, les garçons derrière, puis tous les hommes: quatre grandes plates-formes, élevées en gradins, étaient occupées par l'orchestre. Ce coup d'œil était vraiment imposant. Placé en avant et en dehors de l'orchestre, sur une espèce de cathèdre élevé, le dos tourné à l'auditoire, M. Neukomm dominait cette masse vocale et instrumentale. Le chef des chœurs, placé au centre, et les trois chefs de musique des trois régiments prussiens, aux extrémités supérieures de la partie instrumentale, battaient avec le directeur la mesure, les professeurs des écoles, chacun à la tête de sa classe, en faisaient autant. C'était une espèce d'établissement télégraphique ; grace à ces dispositions, cette masse énorme de voix et d'instruments était menée comme avec une baguette magique et restait parfaitement en mesure.

Je ne dirai rien de l'effet produit par cette musique colossale : il faut l'avoir entendue pour s'en faire une idée. Malheureusement le temps a été peu favorable à cette partie de la fête ; un orage a éclaté au milieu du second morceau ; mais ce n'était que le prélude d'une averse, qui est venue interrompre le troisième numéro et qui a complétement trempé chanteurs et musiciens. Cependant le directeur ne bougeait pas, et son exemple a maintenu tout son monde. Le troisième numéro se terminant par ces paroles : *Heil dir Guttenberg* (Honneur à toi, Guttenberg)! M. Neukomm avait ordonné un *hurrah* général, avec roulement de quarante tambours et une salve d'artillerie, alors l'enthousiasme a été à son comble. Enfin, la cantate a pu être achevée, à l'exception d'un seul morceau qu'on a supprimé, mais que nous avons entendu plus tard dans un concert dont je parlerai plus bas.

Le soir, on a exécuté dans la *Fruchthalle* la symphonie héroïque de Beethoven et la *Fête d'Alexandre* de Haendel. Cette Fruchthalle est un bâtiment magnifique et tout nouvellement construit ; sa destination est de servir de halle au blé ; mais moyennant un parquet que l'on place et ôte à volonté, ce superbe édifice, qui peut contenir 7,000 personnes, est employé comme salle de concert et comme salle de bal. L'orchestre, élevé en amphithéâtre, contenait au-delà de 1,500 exécutants, qui, dans ce local très favorable au son, produisait (les chœurs surtout) un très grand effet ; seulement les instruments n'étaient pas assez nombreux en raison du grand nombre de voix.

Le 25, il y a eu des jeux de toute espèce sur la rivière ; le ciel s'est encore montré hostile en cette occasion, plusieurs ondées sont venues troubler la joie des spectateurs. La fête s'est terminée par un bal brillant dans la *Fruchthalle*, auquel il y avait plus de 3,000 personnes, qui n'empêchaient aucunement le tournoiement de deux cents paires de danseurs. Ce beau spectacle, si gai, si animé, s'est prolongé jusqu'à cinq heures du matin.

A la demande générale, la cantate de M. Neukomm a été exécutée une seconde fois le 1er juillet. Cette fois on était à l'abri des orages, car l'exécution avait lieu à la *Fruchthalle*, dans un concert organisé au profit des pauvres. Bien que beaucoup de personnes fussent déjà parties, il restait encore un chœur de 1,400 voix, soutenu par un orchestre militaire formidable, et l'effet produit dans ce beau local a été au-delà de tout ce qu'on peut s'imaginer. A son entrée dans l'orchestre, M. Neukomm fut reçu avec des tonnerres d'applaudissements, qui redoublèrent à la fin du concert, entremêlés de *hurrahs* capables de faire ébranler la salle.

Ainsi s'est terminée cette grande fête, dont le souvenir ne s'effacera pas de sitôt chez les personnes qui ont eu le bonheur d'y assister.

Le Mans.

MESSE DE *REQUIEM*,

A l'intention de LESUEUR, *composée par* M. MARTIN.

M. Martin avait à payer une dette de reconnaissance à ce grand artiste que la psallette de notre cathédrale s'honore d'avoir eu pour maître. Lesueur, cet homme de cœur et de simplicité, lui avait donné de nombreux témoignages d'amitié ; il se plaisait à le compter parmi les sujets de belle espérance qu'il voulait bien guider par de précieux conseils dans la carrière des compositions musicales, et M. Martin avait vivement senti tout ce qu'il y avait de généreux et d'encourageant pour lui dans cette amitié d'un grand homme. Aussi, dès qu'il s'est agi de rendre à sa mémoire des honneurs funèbres, et d'appeler sur lui la miséricorde de Dieu, M. Martin, cédant à l'impulsion des sentiments dont il était pénétré, s'est mis courageusement à l'œuvre, et l'inspiration ne lui a pas manqué ; il a eu confiance en lui même, et il a réussi. Il semble que le génie de Lesueur s'était asis à ses côtés pendant qu'il modulait avec largeur, richesse et variété, les chants les mieux appropriés aux sublimes et touchantes prières que l'Eglise fait entendre sur la tombe des morts. On reconnaît dans sa facture l'école du maître, son harmonie sage et ses marches régulières. L'instrumentation en est habile, et certains effets dus à des rythmes d'école moderne, placés avec intelligence. C'est, en un mot, une belle et consciencieuse composition. Nous avons entendu remarquer des morceaux que Lesueur n'eût pas désavoués. Ainsi le *Graduel*, où une introduction solennelle de basses dispose au recueillement religieux que viendra dominer une voix suppliante au nom des trépassés; ainsi le *Pie Jesu*, d'une simplicité tout angélique, et l'*Agnus Dei*, dans lequel un beau solo de baryton semble implorer avec angoisse cette paix inaltérable qu'on goûte au séjour des bienheureux. Nous citerons aussi le *Kyrie*, d'un caractère tout-à-fait antique.

M. Martin compose en homme lettré, qui a la conscience des pensées qu'il exprime, et en chrétien pénétré des vérités terribles ou consolantes que la religion enseigne. Si ses tableaux doivent porter l'empreinte de la tristesse ou du remords; si, pour jeter dans l'âme des terreurs salutaires, il lui faut employer des couleurs fortes et lugubres, il sait aussi faire luire aux regards du pécheur un rayon d'espérance, et une transition heureuse vient à propos ramener le calme et la sérénité. Nous le disons avec conviction, M. Martin vient de fonder sa réputation d'une manière solide et durable, il vient de prendre rang parmi les compositeurs de vrai mérite, et la psallette du Mans peut déjà associer son nom à ceux de Lesueur et de Marc.

L'exécution a été fort satisfaisante ; il est vrai que pour la rendre digne de son objet, M. Martin n'avait épargné ni soin ni fatigue, et que pour le seconder, il a rencontré l'empressement et le zèle de la plus obligeante confraternité. L'orchestre était composé de 120 musiciens, et la foule s'était portée à la cathédrale pour assister à cette solennité.

DES FEMMES COMPOSITEURS.

MADAME UCCELLI.

On ferait un énorme volume des biographies de tous les personnages illustres qu'a produits Florence la belle, cette cité si riche en souvenirs héroïques, artistiques; cette ville des Médicis, des Michel-Ange, des Dante, des André del Sarte, des Donatello, des Benvenuto Cellini, et d'une foule d'hommes célèbres; cette ville si pleine de grands souvenirs; cette antique Toscane qui réunit à l'âpreté sauvage de l'Apennin les sites fleuris que baignent les flots tranquilles, limpides et azurés de l'Arno, ces sites enchantés que le suave pinceau de Winterhalter nous a si bien retracés dans son *Decaméron*. Florence la docte, au langage pur et coloré, où le génie ardent et créateur ne fait que sommeiller, bercé doucement par le *dolce far niente* de la molle Italie, Florence, l'Athènes moderne dont M. Delécluse a si bien décrit toutes les vicissitudes historiques dans son bel ouvrage, Florence, en ne la considérant que sous l'aspect musical qui nous est relatif, nous a donné Lulli, le créateur du drame lyrique en France, et le dernier chef de notre école classique, pure et sévère, dans la personne du directeur de notre Conservatoire. C'est aussi dans cette ville de tous les arts qu'est née la personne dont le nom figure en tête de cet article. Madame Uccelli est de l'école du P. Mattei; elle s'est fait initier à tous les mystères de la composition par un des premiers élèves de ce profond théoricien à qui le monde musical doit l'auteur du *Barbier de Séville* et de *Guillaume Tell*; et près de cet illustre condisciple, madame Uccelli s'est familiarisée avec toutes les grâces et les finesses de l'art

On ne peut se dissimuler que l'orgueil masculin entrave, retarde depuis long-temps l'émancipation intellectuelle de la femme. Depuis la fameuse comédie de Molière, on leur jette un peu trop libéralement les qualifications de pédantes, de *bas bleus*. Au nombre de toutes les libertés à la conquête desquelles nous marchons toujours, nous devrions bien mettre celles de la littérature, du commerce et des arts pour le beau sexe, ne fût-ce que par galanterie. Par une tolérance qui ressemble à de la jalousie, nous admettons bien que les Simon Candeille, les Sophie Gail, les Loïsa Puget nous aient fait de jolies romances, voire même quelques opérettes; mais nous accueillerions avec défiance ou ironie les femmes qui nous parleraient de grec comme madame Dacier, de hautes et puissantes considérations politiques sur les révolutions ainsi que madame de Staël, ou qui s'occuperaient sérieusement de contre-point, de fugue, de musique sacrée enfin, comme mesdames Uccelli, Farrenc et de Belgiojoso. Que les femmes qui se sentent animées du génie musical ne se découragent point! car c'est de la manifestation de ce génie que peut naître l'affranchissement de leur sexe. Par la carrière dramatique elles acquièrent l'indépendance, presque toujours suivie de la perte de leur réputation; par l'étude de la composition musicale, elles conquerront cette indépendance accompagnée de la considération inséparable de la dignité que donne un travail intellectuel à ceux qui s'y livrent consciencieusement. Sous ce rapport, madame Uccelli a plusieurs titres à l'estime des artistes et des gens du monde, car elle a travaillé sérieusement l'art musical, ce moyen si puissant de la civilisation moderne, et qui le serait encore plus sous la plume élégante et facile de celles qui excellent dans le style épistolaire et cette poésie tendre et vaporeuse qui vient du cœur.

Madame Uccelli, peu ou point connue en France, a déjà fondé sa réputation en Italie comme compositeur; elle a donné un *Saül* à Florence en 1850; elle a fait jouer ensuite à Milan, en 1854, au théâtre *della Canobiana*, le dernier acte d'un opéra de sa composition intitulé : *Eufemia di Messina*, au bénéfice *del pio instituto*. Elle a écrit pour la Persiani *Emma di Rosburgo*, qui a été représenté à Naples en 1856, au théâtre de Saint-Charles. Madame Uccelli a également écrit deux autres opéras intitulés : *Carlo il Temerario* et *Marco Visconti*, qu'elle n'a point encore fait jouer, et qui renferment de grandes beautés.

Nous avons sous les yeux la partition de l'ouverture à grand orchestre d'un autre opéra de madame Uccelli, intitulé l'*Ultimo giorno di Catania*, qui a été exécutée souvent au théâtre San-Carlo, à Naples, entre les deux actes d'*Inès di Castro*. Cette ouverture, qui a été dite aussi plusieurs fois aux concerts Valentino, est d'un style large et grandiose, et si elle ne témoigne point d'une grande originalité d'idées, elle fait voir que Mme Uccelli est versée dans la connaissance de l'instrumentation moderne, et sait tous les riches effets qu'on en peut tirer. Mais c'est surtout dans une grande cantate sur la mort de Maria Malibran, dont madame Uccelli nous a confié également la partition, et qui a été exécutée à Florence à la Société philharmonique, que l'auteur a montré tout ce qu'il y a en elle de sentiments profonds, élevés, de mélodies nobles et touchantes unies à la connaissance de la science musicale.

Après un solo de hautbois, *larghetto espressivo*, en *mi* bémol, d'une mélodie élégante et distinguée, le génie de l'harmonie annonce aux Florentins la perte que le monde musical vient de faire par la mort de Maria Malibran; puis des voix éthérées, accompagnées par les instruments à vent, s'unissent en quatuor, accueillent par une harmonie suave et toute empreinte de mélancolie cette étoile du ciel entourée d'un voile obscur (*stella del nostro cielo cinta d'oscuro vel*). Ce quatuor vocal est dessiné avec une parfaite élégance et une connaissance approfondie des voix qui procèdent on ne peut mieux par masses et par dialogues expressifs. A ce quatuor succède un grand chœur d'un style presque fugué, en *fa* mineur, exprimant la douleur terrestre, *disperata*, que chacun éprouve d'avoir vu s'éteindre la grande artiste, dont la voix vibre encore par le souvenir dans le cœur des dilettanti français, anglais et italiens. Cependant la harpe qui a pour mission spéciale, dans le genre allégorique, de briller, par sa forme et ses accords, dans les soirées musicales du paradis, fait entendre un prélude aérien; et dans un *andante* à trois temps, en *la* mineur, une voix de soprano dit que ce prélude qui descend de la sphère céleste et jette dans l'âme un doux enchantement (*nell' alma discende un dolce incanto dell' alta sfere*, etc.), annonce que les anges musiciens se préparent à recevoir la célèbre cantatrice comme une sœur chérie, et à fêter par leurs chants sa venue parmi eux. Ce chœur d'anges dans lequel le génie de l'harmonie jette de temps en temps des interjections de joie et d'amour, est suave et céleste, et cela par les moyens les plus simples, et qu'une grande habitude d'écrire peut seule vous révéler.

Le chœur final de cette belle élégie musicale est un hosanna qui retentit dans toute la sphère céleste, et peint la joie des habitants du divin séjour d'avoir parmi elles, et à tout jamais, une telle compagne. Celle qui leur a prêté de pareils accents est aussi une de leurs dignes sœurs; et nous ne doutons point que madame Uccelli qui fait dire de si nobles et de si fraîches mélodies aux intelligences supérieures, ne dote nos théâtres lyriques, comme elle en a l'intention, de délicieuse musique, si quelques-unes de ces intelligences inférieures qui président à tant de choses ici-bas ne la découragent pas trop.

De tous ses ouvrages où brille la mélodie au plus haut degré, celui que chérit le plus madame Uccelli, nous en sommes convaincu, c'est sa toute jeune fille qui possède

une brillante voix de soprano, et qui s'en sert déjà avec autant d'expression que de hardiesse. Ainsi que les Garcia, en qui le talent est héréditaire, madame Ucelli peut dire comme Hernani, avec une légère variante :

Le chant est entre nous affaire de famille.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** M. Léon Pillet, le directeur de l'Opéra, part aujourd'hui pour Ems, pour faire une visite à Meyerbeer; il espère rapporter à Paris la partition d'un nouveau chef-d'œuvre de l'illustre auteur des *Huguenots*.

*** Le jour du *bénéfice* de mademoiselle Taglioni était celui de la clôture de l'Opéra. La restauration de la salle commence à l'instant. Elle sera sérieuse, car on y affectera plus de 70,000 fr. On évalue à 27,000 fr. le seul prix du velours rouge qui y sera employé. Tout le parterre aura des stalles spacieuses et l'orchestre sera meublé de fauteuils. Ce travail sera conduit de manière à ce que la réouverture se fasse le 10 du mois prochain.

*** Nous avons lieu de croire que mademoiselle Fanny Cerrito, que l'Opéra a laissé partir lors de son premier passage, sera engagée ici, au moins temporairement, à son retour de Londres, où elle a obtenu un grand succès.

*** On dit comme une chose fort remarquable, que M. Scribe vient de faire recevoir, seulement à corrections, un poëme au Grand-Opéra.

*** Madame Jenny Leplus a quitté Paris pour aller à Bordeaux. Elle passera un mois dans cette ville, puis se rendra à Bruxelles.

*** Paris possède en ce moment une jeune cantatrice anglaise, mademoiselle Delcy, qui fait sensation dans le monde musical. Sa voix est un des soprani les plus brillants qu'on ait entendus. Son style est large, pur et fortement coloré d'expression dramatique. Elle a chanté avec un grand succès pendant la dernière saison à Drury-Lane.

*** Madame Clara Margueron, cantatrice de goût et de talent, est de retour à Paris, et complétement guérie d'une bronchite aiguë qui l'a empêchée de lutter contre une intrigue tramée contre elle à Toulouse. C'est une bonne nouvelle pour les théâtres de province qui n'ont pas encore de première chanteuse.

*** Concerts-Vivienne. — La foule se presse toujours pour entendre les *Chasseurs bavarois*, que Bordeaux va nous enlever. Ces habiles artistes donneront encore quelques concerts, notamment vendredi et dimanche prochains. L'affluence est toujours la même à ces belles réunions.

*** La réouverture des concerts Saint-Honoré doit avoir lieu très prochainement, sous la direction de l'habile chef d'orchestre, M. Valentino.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** Duprez a produit, comme on devait s'y attendre, grande sensation à Rouen, où il a chanté dans la *Juive*. Il a été rappelé deux fois; mais on a remarqué que la salle n'était pas pleine.]

*** *Toulouse.*—Madame Pouilley est venue donner ici trois représentations, que sa présence a rendues fort remarquables. Notre public, dont elle fut jadis la favorite, l'a retrouvée toujours la même, et l'on a constaté en outre quelques progrès dans l'exécution des vocalises. Elle a chanté successivement dans *Lucie de Lammermoor*, *Guillaume Tell* et *Robert*. Madame Renouf, engagée pour tenir l'emploi des Falcon, a été, il y a trois jours, fort goûtée dans le rôle de Rachel de la *Juive*; et madame Casimir vient de recueillir hier au soir, dans celui d'Henriette de l'*Ambassadrice*, des bravos frénétiques suivis de rappel. Nous devons croire que madame Casimir nous est définitivement acquise.

*** *Aire-sur-la-Lys.* — On prépare dans cette ville une grande solennité musicale à propos de la réception du grand orgue qui vient d'être refait à neuf. Cet instrument sera le plus considérable de toute la centrée, et on doit célébrer avec beaucoup de pompe son inauguration. Le cours de musique fondé dans cette ville, et dirigé par M. Dubois, organiste, est toujours suivi avec empressement et produit d'excellents résultats.

*** Le célèbre pianiste Dœlher a passé la semaine dernière par Marseille pour se rendre en Italie, mais non sans avoir promis aux Marseillais de se faire entendre à son retour en novembre prochain.

*** Le violoniste Grassi parcourt en ce moment la province. Il était naguère à Marseille.

*** *Nantes.* — Mademoiselle Honorine Lambert vient de donner ici un brillant concert. Il paraît que cette habile pianiste, à qui la bonne société de Nantes a fait le plus favorable accueil, va se fixer pendant quelque temps dans cette ville pour y donner des leçons M. Lefebure-Wely, organiste de Saint-Roch, et M. Triebert, exhautbois de l'Académie royale de musique, se sont fait entendre au Grand-Théâtre. L'un et l'autre ont obtenu de vifs applaudissements. Le poikilorgue, ou orgue varié expressif, est l'instrument que touche M. Lefebure-Wely. Enfin, M. Foignet, l'un de nos meilleurs professeurs de harpe, a bien voulu prendre aussi sa part des applaudissements des Nantais. Ceux-ci l'en ont remercié de la façon la plus agréable aux artistes.

*** *Bordeaux.* — Madame Damoreau, arrivée depuis peu de jours, s'est fait entendre chez madame G. Ducrest. Madame Damoreau est toujours la cantatrice incomparable. Nous regrettons vivement qu'elle ne paraisse pas sur notre scène. Elle a dû repartir ce matin.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — Aussitôt les affaires terminées entre l'autorité et l'administration nouvelle du théâtre, M. Jansenne, l'un des intéressés, est parti pour Paris, à l'effet d'y organiser les deux troupes qui doivent desservir les deux salles, et c'est au bureau Duverger que se font les opérations.

*** *La Haye.* — Les journaux de cette ville parlent avec avantage de mademoiselle Lefebvre, qui vient de débuter d'une manière remarquable. Cette jeune actrice est élève de feu Plantade, qui s'était plu à cultiver en elle une voix fraîche, étendue et d'un beau timbre. Le public de La Haye a applaudi Mlle Lefebvre et a encouragé ses premiers pas dans la carrière dramatique et lyrique, où nous croyons qu'elle obtiendra de beaux succès.

*** *Berlin.* Mademoiselle Schebest a donné ici plusieurs représentations; son succès a été complet dans *la Norma*, *Fidelio*, *Romeo* et *Titus*. Un ténor de La Haye, qui était autrefois attaché à l'Opéra de Paris, M. Huner, a chanté le rôle de Sévère dans *la Norma*, et celui de Robert dans le célèbre opéra de Meyerbeer; il a été beaucoup applaudi.

*** *Schwerin.* — L'oratorio de *Paulus*, de Mendelsohn, a été exécuté ici avec un immense succès; les *soli* étaient chantés par mademoiselle Sophie Loeve, MM. Mantius et Boetticher. Ces artistes étaient venus exprès de Berlin pour ce festival.

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER,

97, RUE RICHELIEU.

3 FANTAISIES

POUR CORNET A PISTON ET PIANO,

SUR DES MOTIFS DES OPÉRAS

Les Treize, Bianca et Fernando et Le Shérif;

PAR GALLAY.

Op. 47. Divisées en 3 suites. Chaque : 7 fr. 50 c.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 47.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
5 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 2 août 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Particularités sur la musique sarde; par I. JASSOGNE. — Anniversaire des journées de juillet : musique de Berlioz; par H. BLANCHARD. — Chronique dramatique. — Correspondances : Fête de Guttemberg à Strasbourg. L'opéra allemand à Londres. — Nouvelles.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : Deux Mélodies de *Mendelsohn*, transcrites pour le piano par *Dreischok*.

PARTICULARITÉS DE LA MUSIQUE SARDE.

LA LAUNEDDA.

Dans un ouvrage récemment publié par M. de la Marmora et intitulé *Voyage en Sardaigne*, magnifique travail dans lequel l'auteur a, par son savoir, pris en quelque sorte possession de la Sardaigne comme d'une chose qui lui appartient désormais, nous trouvons au chapitre de la musique chez les Sardes, certains détails fort curieux et qui reviennent de droit à nos abonnés; tel est, par exemple, ce qui y est dit au sujet de la launedda. La launedda est l'instrument de musique privilégié des Sardes. Depuis beaucoup de siècles, c'est aux sons de cet instrument que dans cette île si peu connue encore, on naît, on danse, on se marie et l'on meurt. Si tout-à-coup les sons de la launedda venaient à frapper vos oreilles délicates, dans le premier moment de surprise, très certainement vous seriez en droit de vous croire transporté par quelque mauvais génie dans un concert de Hurons, d'Illinois, ou de toute autre peuplade la plus musicalement barbare qui se puisse imaginer; mais peu à peu vous vous habitueriez à l'étrangeté de cette harmonie, peut-être même vos oreilles blasées se surprendraient-elles à la fin à y trouver un charme nouveau et inexprimable.

Au reste, si vous vous piquez un peu d'érudition en matière de musique, la launedda mérite à bon droit toute votre attention. Il y a un siècle, les quelques lignes que nous trouvons sur cet instrument dans l'ouvrage de M. de la Marmora eussent été un grand trait de lumière, une véritable bonne fortune pour le public savant. Tout le monde érudit eût agité l'importante question de savoir à qui de Marsyas, de Silène, de Pan, d'Apollon, il faudrait faire honneur de l'invention de la launedda. En effet, la launedda ne saurait être autre chose, à ce qu'il paraît, que la véritable flûte des Grecs et des Romains, l'instrument de musique le plus populaire qui fut dans l'antiquité, en un mot ces fameuses *tibiæ pares et impares* et à la fois *dextræ et sinistræ*, si souvent rappelées dans les comiques latins, aux sons desquels Horace, Tibulle, Virgile s'inspirèrent tant de fois.

La launedda se compose de deux ou trois, et même quelquefois de quatre roseaux de longueur et de grosseur différentes, et percés de plusieurs trous comme les flûtes ordinaires; le musicien les place tous à la bouche et en joue à la fois.

Chaque roseau est muni d'une anche dans le genre de celle des hautbois modernes, mais bien plus grossièrement faite, et dont les parties, toujours comme au plus beau temps de l'âge mythologique, ne sont jointes qu'avec de la cire. Quand cet instrument a trois tuyaux, deux sont à peu près égaux, mais le troisième, qui est toujours placé à l'un des côtés extérieurs, varie considérablement en longueur et en grosseur; il n'a qu'un trou, et remplit constamment l'emploi de la basse; les autres tuyaux exécutent le premier, le second, etc.

Cette description de la launedda, instrument dont nous avons un dessin sous les yeux, est, autant dire, mot pour mot transcrite de l'ouvrage de M. de la Marmora, qui depuis quinze années a fait de la Sardaigne sa patrie. Il est impossible de ne pas reconnaître le parfait rapport qui existe entre cette description et ce que les anciens ont pu nous laisser soupçonner sur la conformation de leurs *tibiæ dextræ et sinistræ*, *pares et impares* (flûtes droites et gauches, égales et inégales). Ceci est d'autant plus précieux à noter, que le chapitre de ces flûtes, comme je l'ai indiqué, a toujours été un point fort débattu entre les érudits, à cause des inductions nombreuses et plus importantes qu'on pouvait tirer de là sur les mœurs, coutumes, et usages des anciens.

Le savant Lefèvre, qui s'était donné la tâche spéciale de porter la lumière dans ces ténèbres, après bien des veilles consumées en vain et d'incroyables et infructueuses recherches, finit par y jeter son bonnet ou plutôt ne crut pouvoir mieux faire que de trancher la question par une pièce de vers latins en l'honneur de Minerve. Vous savez sans doute que dans un accès de dépit peu digne de la déesse des arts, et moins encore de la déesse de la sagesse, Minerve, par un beau jour, jeta la flûte au fond d'un puits; c'était ce dont la complimentait Lefèvre, et il terminait son poëme par une énergique malédiction à l'adresse de tous ceux qui tenteraient à l'avenir de repêcher ce véritable instrument de discorde. Cependant d'autres érudits, Donat, madame Dacier, Sabatier, par exemple, s'essayèrent encore sur les malheureuses *tibiæ*, et un si grand nombre de choses furent dites, qu'on trouva la vérité ou à peu près. Contentons-nous de quelques lignes décisives de M. de la Marmora, et qu'il faut ajouter, pour les comparer, à celles que nous avons déjà extraites de son livre. « Ces flûtes, dit-il (les flûtes droites), étaient formées avec la partie supérieure, et celles de gauche avec la partie inférieure du chalumeau, de façon que les premières donnaient un son plus aigu que les autres, la tige de roseau étant toujours plus grosse vers la racine; la distinction de *pares et impares* (égales et inégales) venait de la quantité paire ou impaire des trous de chaque flûte. »

Dans son étrangeté, l'effet du son de la launedda ne saurait être bien comparé qu'à celui de l'orgue lui-même. Dans les pauvres églises sardes, la launedda supplée à l'orgue; elle domine avec assez d'avantage les voix nombreuses et puissantes de la foule. Il ne faut pas croire pourtant que son usage soit exclusivement religieux. Comme la flûte des anciens, elle a des airs pour toutes les circonstances. Ainsi que l'aurait dit un joueur de flûte il y a deux mille ans elle peut varier ses modes, *du lydien*, uniformément grave, au *tyrien*, vif et enjoué, et au *phrygien*, mêlé de joie et de tristesse, etc.

D'où vient à la flûte sarde son nom de *Launedda*, c'est ce que personne ne pourrait dire probablement, puisque l'illustre antiquaire dont nous avons parlé renonce lui-même à donner cette étymologie.

Les airs exécutés sur cet instrument sont très anciens, et se transmettent de génération en génération. Il serait curieux, comme le fait observer M. de la Marmora, de savoir si ceux qu'on joue actuellement dans l'île, sont encore les mêmes que les anciens Romains tiraient de leurs *tibiæ*. Du reste, ces airs sont des pastorales pour la plupart. Nous possédons une pastorale sarde fort longue et de plus populaire dans le pays; elle se compose de trois et même quatre motifs d'une extrême simplicité, passant par toutes les variations possibles, et accidentés presque à chaque mesure de notes d'agrément; c'est, pour l'effet, quelque chose de gai et de mélancolique à la fois, comme étaient nos anciens noëls, derniers échos peut-être de la musique antique arrivés jusqu'à nous. Pour juger à peu près de ce que peut être ce morceau joué sur la launedda qui lui a donné naissance, il doit être exécuté à la fois sur le violon, le hautbois, la clarinette, le basson; on se rappelle alors les ranz des pasteurs de la Suisse, avec quelque chose de plus sauvage, mais de plus grandiose aussi.

Transportée dans l'un de nos concerts, cette musique n'aurait, on le sent, pas le privilége de nous intéresser long-temps; mais si par la pensée on se transporte soi-même au sein de cette nature grande, rude et calme qui lui a donné naissance, on comprendra qu'elle doit merveilleusement sympathiser et s'harmoniser avec elle, et que cette pauvre musique du pasteur sarde, à côté de toute autre, si savante qu'elle fût, serait toujours reine dans ses montagnes.

Les ménétriers sardes sont ordinairement victimes de leur profession : elle les fatigue et les épuise. Il y en a qui jouent pendant des heures entières sans ôter un seul instant les chalumeaux de leur bouche; heureusement des innovations commencent déjà à s'introduire dans la confection de ces instruments; il y a maintenant des joueurs de launedda qui, en conservant les trois et même les quatre tuyaux, se sont fait une embouchure commune à tous ces tubes, ce qui leur épargne un gonflement de joue, et rend l'usage de l'instrument plus facile. Nous ferons remarquer que, pour obtenir ce double résultat d'économiser et de maîtriser le souffle, et peut-être de conserver l'embouchure commune, les joueurs de flûte, dans l'antiquité, s'adaptaient autour de la bouche une sorte de bandage appelé φορβειὼν dans Sophocle, et qui venait s'attacher derrière la tête sur la nuque. « Il ne souffle plus dans de petites flûtes, mais dans des soufflets épouvantables et sans *bandage*, » s'écrie Cicéron, voulant peindre par cette métaphore énergique l'espèce d'impudeur avec laquelle un homme poursuivait la réalisation de ses projets ambitieux.

La launedda refaite, perfectionnée à notre usage, comprise d'une façon plus savante, ne serait peut-être pas un instrument à dédaigner entièrement. Le facteur qui, après deux mille ans, nous rendrait plus mélodieuse cette même flûte pour laquelle très certainement quelque ancien a dû obtenir les honneurs de l'Olympe, aurait, ce nous semble, quelque chance d'obtenir chez nous une médaille d'or ou au moins une mention honorable.

I. JASSOGNE.

Anniversaire des 27, 28 et 29 juillet.

MUSIQUE DE M. BERLIOZ.

On amuse les enfants avec des osselets et les hommes avec des serments, disait Philippe de Macédoine : on ne les amuse pas moins avec des anniversaires. Depuis cinquante ans de révolutions, nous jouons à l'anniversaire. C'est comme une folie qu'on pourrait appeler en quelque sorte, pour peu qu'on soit enclin au néologisme, l'*anniversairomanie*. Com-

ment se reconnaître dans ce tohu-bohu de fêtes républicaines, impériales, royales ou nationales?

On pourra faire un jour le plus gros des g ossaires
Sur les termes nombreux de nos anniversaires.

Celui de 1830, des trois jours, de la grande semaine, des glorieuses, de la révolution, catastrophe ou accident de juillet, comme disent les uns ou les autres, suivant les idées politiques qui bouillonnent sous le chapeau ou la casquette de chacun, l'anniversaire des 27, 28 et 29 juillet est une commémoration qui sans doute ira bientôt rejoindre dans le grand fleuve d'oubli celle du 14 juillet, du 10 août, du 21 janvier, du 16 octobre, de la bataille d'Austerlitz, et de beaucoup d'autres auxquelles on ne pense plus.

Comment au milieu d'une instabilité aussi permanente, aussi assurée, comment un pauvre artiste appelé à célébrer ces pompes de la mort, à recouvrir de la tunique de sa muse ces ossements mêlés de victimes et de bourreaux, a-t-il pu s'inspirer de tout cela ou malgré cela? Berlioz a-t-il eu plus de souvenirs, plus d'enthousiasme que tout le monde pour ces dévouements obscurs et généreux? S'est-il seulement appuyé, animé de son amour de l'art? Non; il a fait cette musique comme une chose commandée, et il en est résulté cependant une œuvre belle, grande, remarquable. De même que Beethoven, qui commença une de ses symphonies pour célébrer la gloire de Napoléon, ainsi que le témoignait le titre qu'il biffa ensuite en haine du tyran qui avait abdiqué ses vertus républicaines pour les pompes d'une cour impériale, ce qui n'a pas empêché cette symphonie d'être un de ses chefs-d'œuvre, Berlioz a composé deux grandes et nobles élégies instrumentales en pensant peut-être autant aux braves morts à Marathon ou aux Thermopyles qu'aux héros de juillet. Telle est souvent la prédisposition de l'artiste, qu'il crée sans prévoir la valeur de son œuvre. Cependant l'expérience qui est la muse de la raison, le guide le régulateur du génie, servait sans qu'il s'en doutât le compositeur en ce genre de musique sur lequel il s'est surtout exercé dans ses précédents ouvrages. Il a rendu les instruments à vent symphoniques de *fanfaresques* qu'ils étaient presque toujours. Il fait déployer à chacun de ces instruments tout le luxe de son langage et ses plus douloureuses comme ses plus éclatantes sonorités; il les assimile aux instruments à cordes, ou leur prête les accents de la voix humaine. La FORME qu'il a moins affecté de fuir dans ce dernier ouvrage a donné plus d'unité à sa pensée sans la faire entrer dans la régularité géométrique, sans lui faire prendre l'allure scolastique, en la laissant enfin se manifester largement et d'une manière toute poétique dans les accents éloquents d'une héroïque plainte et dans le vaste champ de l'imagination.

Notre vieux Gossec composa, en 1791, une marche d'harmonie pour le convoi funèbre de Mirabeau dont la mort fut considérée à cette époque comme une calamité nationale, et qui fit prendre le deuil à toute la France. Cette marche funèbre produisit un grand effet, et fut exécutée ensuite aux obsèques de Grétry en 1813. Le tamtam y joue un grand rôle. Malgré ce moyen puissant de terreur dont le mélodrame a tant abusé depuis pour peindre la douleur *disperata* de l'héroïne, l'entrée du traître, ou la perpétration de son crime, la marche de Gossec, d'un dessin tranquille et régulier, pâlirait devant notre exigence pour le style mouvementé, passionné. Berlioz a fait la sienne en conscience, et comme si elle devait avoir un grand nombre de représentations ainsi qu'une pièce de théâtre. Au reste, par le temps qui court où tout se meurt, sa marche funèbre peut avoir l'occasion de ressurgir souvent. Pour l'art dramatique comme l'ont fait Corneille et Molière : marche funèbre; pour les théâtres et la plupart de leurs directions : marche funèbre; pour l'école de la musique française, malgré le luxe apparent de tant de jeunes génies : marche funèbre; enfin il est une foule d'autres solennités funéraires qui se préparent et qu'il serait trop long et trop pénible de signaler ici pour lesquelles l'œuvre de Berlioz peut être de mise. Le compositeur avait à sa disposition deux cent sept exécutants, en comptant les musiciens bavarois qui se sont fait entendre plusieurs fois aux concerts de la rue Vivienne dont nous n'avons pas encore eu l'occasion de parler, de ces concerts si bien dirigés par M. Fessy, et qui sont une intéressante et belle manifestation de l'art. L'œuvre de juillet n'est pas une moins belle manifestation — bien entendu que nous parlons ici de l'œuvre symphonique de M. Berlioz —; elle se compose de deux morceaux. Le premier est une marche en *fa* mineur, et le second, précédé d'un récitatif pour le trombone, est aussi une marche en *si* bémol majeur. Ce dernier morceau a été généralement trouvé le plus beau, peut-être parce qu'il est plus rhythmé, plus carré, et, par conséquent, frappant mieux les intelligences et les oreilles inexercées. Le second membre de la première phrase du début de cette marche rappelle le dessin mélodique d'un air du vieil opéra de la *Belle Arsène :*

Au bruit des clairons, des cymbales,
Et des tambours, et des timbales.

Si cet air était accompagné de tous les instruments dont il parle là et avec d'autres dont s'est enrichi notre instrumentation moderne, nous pensons qu'il ferait beaucoup d'effet dans un concert ou au théâtre, malgré son allure Pompadour.

La marche-apothéose des victimes de juillet est précédée d'un hymne ou récitatif pour le trombone d'un caractère éminemment dramatique : il a été dit, malgré sa difficulté, avec beaucoup d'âme et d'expression par M. Dieppo, qui a, pour ainsi dire, personnifié son instrument, et le fait chanter comme Lablache, Levasseur ou Tamburini. Ce trombone résumant en ses accents funèbres toutes les voix des pâles et craintives monarchies de la vieille Europe, semblait, au milieu de ce peuple bouillonnant, clamer avec effroi ce vers du poëte tragique :

Les morts après dix ans sortent-ils du tombeau!

La première marche en *fa* mineur est tout empreinte d'une vague mélancolie. L'instrumentation en est riche et variée. Le thème en est noble, touchant et caractérisé, bien qu'il se perde un peu, suivant le système de l'auteur, qui semble ne redouter rien tant que d'accuser une phrase de mélodie que l'auditeur pourrait finir intuitivement, ou murmurer avec l'exécutant. Berlioz serait homme à saisir à la gorge pour l'étrangler un joueur d'orgue de Barbarie qui lui aurait volé une idée musicale ou quelque chant qu'il irait promener par la cité. Le thème est donc, ainsi que nous le disions, touchant et plein de distinction; puis il semble se dilater d'une manière tout aérienne lorsqu'il est repris en majeur. Les bassons, auxquels on a si grand tort de renoncer dans la musique militaire, sont les doux et suaves intermédiaires entre la criarde, la stridente clarinette en *mi* bémol, la perçante petite flûte, la trompette éclatante et le rauque trombone, l'aboyant ophicléide et autres instruments cerbériens; les bassons représentent enfin le jaune d'œuf qui sert de liaison pour parfaire la grande sauce harmonique. L'auteur a compris cela, et il a fait jouer aux bassons leur rôle conciliateur, pendant qu'il transformait en violons les hautbois et les clarinettes qui interviennent dans ce drame instrumental en dessins d'accompagnements obligés, pleins d'action et d'élégance. Une pédale de caisses roulantes et de tambours est de l'effet le plus pittoresque et le plus saisissant. Tout cela est neuf,

beau, g and ; il est vraiment dommage que cette musique rentre dans le portefeuille de l'auteur, et ne se fasse entendre qu'à de si rares intervalles ; et puis, elle perd beaucoup de son prix exécutée ainsi en plein air. Quoique l'auteur ait fait répéter son ouvrage d'après l'excellente méthode de Choron, c'est-à-dire chaque partie séparément et réunies ensuite, tout cela a manqué d'ensemble, de nuances d'expression, d'accent, surtout la marche en *fa* mineur, à l'exception du moment cependant où, le cortége arrêté sur le boulevard, vis-à-vis la rue Louis-le-Grand, les musiciens ont pu mettre un peu plus d'ensemble et de sentiment dans leur exécution. Mais en fait d'ensemble, rien n'égalait l'unanimité bachique et joyeuse des gardes nationaux de la banlieue. Il n'y a eu de comparable à cette inconvenance que celle des ordonnateurs de la fête, qui ont fait interdire le passage des ponts, même aux piétons, durant la cérémonie, c'est-à-dire pendant presque toute la journée. Cette consigne maladroite, exécutée brutalement par les agents de police et les sergents de ville le 28, faisait dire à ceux qui voulaient aller de la rive gauche de la Seine sur la rive droite, *et vice versâ*, que les Parisiens avaient conquis en juillet 1830 le droit de ne pas vaquer à leurs affaires.

A cela près de cette inutile tyrannie topographique et de la terreur panique qui s'est emparée des assistants vers le boulevard du Temple, et s'est communiquée comme une étincelle électrique jusqu'au boulevard Montmartre, l'harmonie a régné dans la célébration des journées de juillet, grâce à une force armée imposante et à la nouvelle symphonie héroïque qui atteste un progrès musical dans la manière de l'auteur, ouvrage d'un artiste consciencieux, nous le répétons, et qui serait mieux apprécié s'il était mieux entendu.

Henri-Blanchard.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Japhet ou la recherche d'un père n'est guère qu'une série de gaies et folles aventures habilement coupées pour la scène. Tout cela n'a rien de régulier ni de bien raisonnable ; cela marche un peu au hasard, mais avec entrain, avec verve, avec je ne sais quelle franche et vive allure qui plaît ; et on n'en sera pas surpris puisque les auteurs sont MM. Scribe et Vanderburch. Ce n'est donc pas une comédie, mais c'est si on veut un roman dramatique. Ainsi que le titre l'indique surabondamment, il s'agit d'un enfant anonyme qui cherche à résoudre le délicat problème de son nom, problème dans lequel sa famille est l'inconnue à dégager. Les bâtards sont à peu près impossibles au théâtre depuis Figaro, ce bâtard de tant d'esprit et d'audace, et qui semble avoir imposé à tous ses successeurs la nécessité d'un génie fertile en ressources, de saillies inépuisables, comme s'ils devaient compenser aux yeux des spectateurs le nom qu'ils n'ont pas par la hardiesse, l'éclat, et souvent même la profondeur des idées. Mais la muse de Beaumarchais n'est plus là pour doter ces intéressants personnages des brillantes qualités dont on leur fait une loi, et d'ailleurs elle-même, quelque puissante qu'elle fût, n'a pu avoir qu'un fils unique, Figaro, et a trouvé sa fécondité épuisée après ce terrible enfantement. La pièce de MM. Scribe et Vanderbuch échappe à une aussi dangereuse comparaison par la modestie même des prétentions qu'elle avoue ; elle n'a voulu être qu'un agencement d'intéressants épisodes et y a parfaitement réussi.

Nous sommes en Angleterre. Japhet et Timothée n'ont de père ni l'un ni l'autre ; ils se tiennent mutuellement lieu de famille. Leur fraternité a commencé à l'hospice des enfants trouvés où ils ont été exposés, Japhet avec de riches vêtements annonçant une haute naissance, Timothée avec des haillons qui ne feraient soupçonner que la plus humble origine. Rien de plaisant comme l'association de ces deux jeunes gens dont l'amitié est fondée non sur une sympathie, mais sur une dissemblance complète d'idées et de goûts. Dans la vie commune qu'ils se sont faite, ils ont chacun leur département respectif : Japhet est devenu un avocat distingué, Timothée a la direction du ménage. Japhet est chargé d'avoir de la science, de l'esprit, des manières, de la distinction ; Timothée a un emploi moins difficile, il n'est tenu qu'aux qualités subalternes exigées pour l'administration intérieure. Au premier l'activité des travaux intellectuels, au second l'activité des soins qui ont pour objet les mille petits détails de la cuisine et du salon. Japhet est l'âme, Timothée est le corps ; il agit et l'autre pense. La présence de Timothée est en outre un continuel et indirect bienfait rendu à son ami, dont il relève encore la supériorité par sa propre infériorité ; il est comme cet élément modeste d'un tableau, l'ombre, qui n'existerait pas et n'aurait pas de valeur sans la lumière, et qui sert si bien la lumière en en faisant ressortir l'éclat par son contraste même. Timothée, d'ailleurs, accepte fort bien le rôle de l'ombre et s'en tire avec bonheur. Il ne songe qu'à retrouver la famille de Japhet auquel il ne suppose guère moins qu'un lord pour père. Aussi fait-il insérer dans les journaux une annonce qui promet deux cents guinées à celui qui pourra donner des renseignements précis sur deux enfants exposés tel jour, telle année. Là-dessus arrive un apothicaire entre les mains duquel est mort une espèce de coquin nommé Godolphin ; il raconte à Timothée que ce Godolphin, en lisant l'annonce du journal au moment de l'agonie, a voulu parler comme pour révéler un secret qui lui pesait depuis long-temps ; mais les convulsions ne lui ont permis que de prononcer un nom, celui de Plumkake. Ledit Plumkake ne tarde pas à arriver ; il est porteur d'une figure patibulaire, et résume en sa personne, par une sorte d'éclectisme à son usage, les deux types de Robert-Macaire et de Bertrand. Ce digne homme était l'ami de Godolphin, avec lequel il avait créé une espèce de société en commandite pour l'exploitation des bourses, foulards, bijoux, tabatières et autres menus objets que l'injustice du sort pouvait avoir mis dans la poche d'autrui. Ces deux réformateurs des inégalités sociales n'avaient eu d'autre but dans leur vie que de rétablir l'équilibre entre les diverses fortunes, et pour ce faire s'étaient chargés d'une nouvelle répartition des biens de la communauté, en commençant par se restituer à eux-mêmes ce qu'ils supposaient être indûment dans la possession des riches ; mais ce système d'économie politique n'avait pas eu l'assentiment de la justice, qui avait cru plus d'une fois devoir en rappeler les auteurs à de plus saines théories. Depuis lors Plumkake s'est fait vertueux, trouvant la vertu une meilleure spéculation que le vice. Il sait le secret de la naissance de Japhet et de Timothée, et demande deux cents guinées pour le révéler ; il vend maintenant la bonne action comme autrefois les mauvaises ; ne faut-il pas que chacun vive de sa petite profession ? Malheureusement Timothée n'a pas le premier shelling de ces deux cents guinées. Sur ces entrefaites paraît la duchesse de Sunderland, qui est venue consulter Japhet. Timothée, en homme préoccupé de son affaire, lui parle vaguement de naissances mystérieuses, d'amours clandestins ; la duchesse croit voir dans ses paroles une allusion à certaine circonstance de sa vie et donne rendez-vous chez elle à Timothée. Celui-ci ne doute pas que la duchesse ne soit la mère de son ami, et en fait part à Japhet, qui ne partage pas cet ambitieux espoir,

et qui, au lieu de rechercher le nom auquel il a droit, préfère s'en conquérir un par son talent.

Dans son entrevue avec Timothée, la duchesse lui avoue en effet qu'elle a commis une imprudence de jeunesse ; que son complice était un certain lord Elphinston, et qu'un fruit est né de leur amour, une fille. Ce mot renverse tout l'édifice qu'avait élevé l'imagination de Timothée. Cette fille n'est autre qu'une jeune personne nommée Esther qu'elle a élevée auprès d'elle comme sa nièce, dont Japhet est amoureux, et qu'elle va immédiatement reconnaître. Timothée n'a plus d'espoir qu'en Plumkake ; il lui donne les deux cents guinées qu'il obtient en s'engageant à faire à ce prix une expérience sur un remède contre la rage. Plumkake lui apprend en définitive que Japhet si bon, si vertueux, est le fils de ce misérable Godolphin, et lui Timothée fils de lord Elphinston et frère d'Esther. Enfin après une dernière péripétie assez habilement ménagée, la pièce se termine par le mariage de Japhet avec la fille de la duchesse.

Les acteurs ont rendu cette petite comédie avec assez de chaleur. Regnier a été d'une gaieté facile et spirituelle dans le rôle de Timothée. Samson a dessiné d'une façon très pittoresque la physionomie de Plumkake. Mademoiselle Mante et mademoiselle Doze, dont les personnages étaient moins importants, ont néanmoins contribué au succès.

Et maintenant voulez-vous respirer du musc et de l'essence de rose, quelque chose comme un faux et rance parfum du dix-huitième siecle? voulez-vous éprouver une impression analogue à celle que vous ressentiriez à l'aspect et à l'odeur de ces fades bouquets composés des fleurs d'une certaine poésie d'alors, bouquets sitôt flétris, et qui n'ont pas même vécu ce que vivent les roses? seriez-vous bien aises de vous affadir le palais irrité peut-être par les philtres violents que vous ont versés les coupes du drame moderne? allez au théâtre des Variétés, vous y trouverez ce que vous cherchez, vous serez en pleine régence, et l'air de ce temps-là vous saisira à la gorge. Vous vous surprendrez à appeler votre voisin chevalier ou marquis, et il vous parlera de petite maison ; vous croirez avoir de la poudre au jasmin dans les cheveux et l'épée au côté. Sans savoir à quel propos, vous chercherez à votre poitrine le faste absent du jabot à points d'Angleterre, et vous ne verrez plus partout qu'habits de satin et de velours, plumes et galons d'or. Entre autres personnes de la société de cette époque, vous ferez connaissance avec une marquise qui, pour rendre plus ardent et plus fidèle l'amour d'un certain chevalier, se livre à des coquetteries dangereuses avec un duc, lovelace célèbre par cent Clarisse de la régence trompées et vaincues. Vous aurez grand'peur pour ce pauvre chevalier à qui l'imprudente coquetterie de la marquise a suscité un tel rival ; vous tremblerez surtout quand vous verrez le duc profiter de ses avantages au point de se faire donner par la marquise un portrait qu'il ne veut rendre qu'à des conditions inacceptables. Mais vous vous rassurerez quand vous vous apercevrez que tout cela n'a lieu que pour amener une péripétie assez usée dans tous les vaudevilles possibles, c'est-à-dire la substitution de la femme même du duc à la marquise dans un rendez-vous accepté par celle-ci, et où le duc est obligé de se dessaisir du portrait entre les mains de son importune moitié. Puis vous assisterez à cet éternel mariage qui s'accomplit presque chaque soir sur la plupart de nos théâtres, et vous vous direz que si l'auteur, M. Léon, n'a pas toujours eu l'esprit nécessaire, il n'en a pas absolument manqué, et que d'ailleurs son talent a pu être suppléé à quelques égards par les talents réunis de Lafont et de mademoiselle Sauvage.

Mentionnons au théâtre du Vaudeville la *Jolie fille du faubourg*, par MM. Paul de Kock et Varin, pièce où il y a des grisettes, de la vertu, du cidre, des marrons, des promenades dans les bois, et une innocence persécutée d'abord, puis reconnue. On applaudit toujours la vertu et les grisettes sur la scène.

Correspondances particulières.

FÊTE DE GUTTEMBERG A STRASBOURG.

Parmi les voies et moyens destinés à contribuer aux frais des fêtes données les 24, 25 et 26 juin à l'occasion du quatrième jubilé de l'invention de l'imprimerie, figurait le produit d'un concert. Si les journaux politiques ont rendu compte de l'inauguration du monument de Guttemberg et de ce qui s'y rattache, il nous appartient de parler du concert.

On était assez généralement d'accord qu'au milieu de l'allégresse publique, des illuminations, cortége industriel, spectacle gratis, bal, etc, l'idée d'un concert s'alliait peu, dans cette saison surtout, avec la nature de ces réjouissances. Par suite de cette opinion et du défaut de confiance, les moyens d'exécution devinrent plus restreints que de coutume ; il en est résulté qu'en persistant à donner le concert, on a été loin de se créer une ressource.

La commission des fêtes s'était adressée aux débris du ci-devant comité de l'ancienne réunion musicale alsacienne à Strasbourg, et ceux-ci avaient fait un appel aux membres de cette réunion du Haut-Rhin, mais ces derniers refusèrent leur concours par des motifs exprimés dans le *Glaneur du Haut-Rhin*, du 30 mai, n° 22. Nous renvoyons à cette feuille ceux qui désireraient connaître les détails curieux que renferme le feuilleton de ce journal. Strasbourg s'est dès lors trouvé réduit à ses propres ressources, à de petites exceptions près, et ses ressources se sont même trouvées diminuées du concours de plusieurs solistes distingués, tels que MM. Pelizzari et Bley, et pour le chant, de madame Cavaletti et de MM. Cavaletti et Loewe, sans compter un bon nombre d'amateurs.

Voici le programme du concert : Symphonie de Henri Reber, jeune compositeur alsacien du Haut-Rhin. Elève du Conservatoire, il a composé jusqu'ici un bon nombre de trios, quatuors, valses, romances, 2 symphonies, un *Ave Maria* pour voix seules, un chœur de pirates, une scène de *Charles Martel* avec chœurs, etc., en sorte qu'il a écrit dans tous les genres. La symphonie exécutée ici est celle en *ut*, d'une facture remarquable, où brillent, avec une instrumentation toujours convenable et facile, les idées les plus heureuses, développées avec simplicité. M. Reber a pris évidemment Haydn et Beethoven pour modèle, et il a réussi. Inspirée de la présence de l'auteur qui avait indiqué les mouvements, on doit dire que l'exécution de l'orchestre a été parfaite, et que la composition a enlevé les suffrages de tous les connaisseurs. — Air italien de Rossini, de l'*Italienne à Alger*, chanté par M. Wagner, ténor du théâtre de Wurzbourg. Ce chanteur avait laissé d'agréables souvenirs à Strasbourg où il faisait partie de l'opéra allemand il y a dix ans ; malheureusement il ne possède plus les mêmes moyens, et malgré ses efforts, il n'a produit que peu d'effet. On ne lui a point rendu service en l'annonçant encore aujourd'hui comme l'un des premiers ténors de l'Allemagne. — Scène et duo d'*Aureliano in Palmira*, de Rossini, chanté par madame Stockhausen et mademoiselle Bildstein avec un goût exquis. — Air italien de Bériot, chanté par mademoiselle Anna Zerr. On sait que cette jeune canta-

trice, issue d'une famille d'artistes à Baden, possédant un organe remarquable, a été formée au Conservatoire à Paris aux frais de madame la grande-duchesse Stéphanie; elle a chanté son air avec un goût et une expression fort remarquables, et a montré une agilité étonnante; une triple salve d'applaudissements lui a prouvé tout le plaisir qu'elle avait fait au public. — La seconde partie a été ouverte d'une manière assez originale par une ballade chantée par madame Stockhausen, avec accompagnement de harpe, et pendant le bruit causé par les personnes qui regagnaient leurs places, ce morceau a passé presque inaperçu. — Variations pour le violoncelle, par Franchomme, exécutées par M. Hausser, jeune artiste de cette ville; son exécution n'a rien laissée à désirer. — Mademoiselle Anna Zerr est revenue chanter aux acclamations de toute la salle le bel air de *Lucia di Lammermoor*. — Après ce morceau, et à une heure déjà fort avancée, le concert a été terminé par une cantate en l'honneur de Guttemberg, paroles allemandes de M. A. Lamey, musique de M. Gambs, jeune amateur de Strasbourg, qui s'est essayé pour la première fois dans le genre de l'oratorio sur un sujet qui offrait les plus grandes difficultés. Son titre d'amateur ne permet pas de le juger avec sévérité; il nous suffit de dire que l'ensemble de l'ouvrage offre des idées heureuses, le premier chœur surtout est d'une belle facture; l'auteur s'efforce presque toujours de marcher sur les traces de Weber. Il est fâcheux que l'heure avancée à laquelle cette cantate a commencé, ait impatienté le public au point de troubler le plaisir des personnes restées jusqu'à la fin du concert qui s'est terminé vers minuit. Le concert a été dirigé par M. Gall, artiste violoniste, demeurant à Colmar, d'où il ne faudrait toutefois pas conclure que Strasbourg ne possède point d'artistes en état de diriger un orchestre.

OPERA ALLEMAND DE LONDRES.

L'*Euryanthe*, de Weber; la *Jessonda*, de Spohr; l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck.

C'est assurément un grand honneur pour la direction musicale du théâtre du prince que la mise en scène d'*Euryanthe*, cette œuvre où le compositeur a accumulé tant de difficultés, exclusivement préoccupé qu'il était de traduire fidèlement toutes les émotions de ses divers personnages, sans jamais déchoir des hauteurs de l'inspiration. Comme depuis nos dernières observations l'impuissance des exécutants n'a pas été transformée par une opération magique en un talent transcendant, nous nous contenterons, à leur égard, de cette mention générale, et nous omettrons les critiques de détail pour ne parler que du poëme de Weber, le premier de ses chefs-d'œuvre au moins à notre avis. Il y a trop long-temps que cette partition sublime subit les dédains vulgaires, d'après les préventions de quelques pédants superficiels qui, dès l'origine, et de complicité avec mademoiselle Sontag, l'avaient taxée *ennuyeuse;* il y a trop long-temps que, guidés par leurs idées mesquines, la plupart des virtuoses de salon, interdits de rencontrer dans son exécution au piano tant de combinaisons nouvelles et de complications inusitées, tant de raffinements rhythmiques intimement liés au sens des paroles et à la situation des personnages, ont articulé contre elle le reproche d'une obscurité inintelligible : tout comme d'autres ont laissé planer des doutes semblables sur la symphonie avec chœurs de Beethoven, avec ce respect vague qui, mieux approfondi, ne cache rien moins qu'une sorte de mépris, puisqu'il implique la conviction que l'œuvre tant admirée de loin et en masse, ne mérite guère et soutiendrait mal un examen plus détaillé. Et cependant sous le simple rapport des effets harmoniques les plus vulgairement exigés pour la satisfaction de l'oreille, il n'est pas un seul de ces opéras italiens, dont tout le relief aujourd'hui consiste dans une cavatine ou un duo tout au plus, qui puisse entrer en comparaison avec cette musique qu'on voudrait faire passer pour incompréhensible.

Où nous montrerait-on, par exemple, un chœur d'ouverture aussi riche malgré la majestueuse simplicité de la mélodie? une entrée pour ténor et soprano aussi gracieuse et empreinte du même charme qui caractérise encore la romance d'Adolar et la chanson au jardin d'Euryanthe? Et quel finale plus entraînant et qui captive davantage à la fois les sens et l'imagination que ce délicieux quatuor qui termine le premier acte? Et quel type du thème italien *Gioja*, ou *Felicita*, mieux attaqué, mieux approprié au sujet que l'explosion des deux amants au deuxième acte : *Hin nimm die Seele mein?* Où trouver deux motifs plus enchanteurs que la *chanson de mai* et le *chœur des chasseurs* du troisième acte? Il faut citer encore le duo entre Eglantine et Euryanthe (premier acte), et le grand air d'Adolar (deuxième acte) pour compléter cette série de morceaux merveilleux, non moins faits pour transporter les artistes consommés, que pour séduire les auditeurs les moins familiarisés avec les théories de la science. Et indépendamment de ces airs d'élite, il restera encore à apprécier la valeur dramatique de toute la partition, le finale du second acte, les deux rôles complets d'Eglantine et de Lysiart, celui d'Euryanthe dans tout le troisième, et notamment son air *di bravura*, modèle unique de passion et d'enthousiasme, non moins exceptionnel que la situation effroyable de l'héroïne, à l'énergique peinture de laquelle l'auteur a dû tout sacrifier, jusqu'à la vérité de mœurs et de couleur locale, à l'instar de Shakespeare dans le conte d'*Imogène*.

Certainement le *Freyschütz* ne respire pas plus l'âpreté de la vie sauvage, ni *Preciosa* le pittoresque gracieux des mœurs vagabondes de la Bohême, ni *Oberon* le charme prestigieux de la féerie, qu'*Euryanthe* l'esprit chevaleresque du moyen âge. Chaque note, pour ainsi dire, est imprégnée d'un parfum romantique pur de tout alliage vulgaire ou prétentieux, qui ravit tout esprit doué d'intelligence dans le monde évanoui des anciens jours. Mais nous n'insisterons pas davantage : et que de choses pourrions-nous ajouter pourtant sur le génie avec lequel Weber a su vivifier cette histoire médiocrement appropriée à la scène? Certes le musicien mériterait bien qu'on refît en entier le libretto de cet opéra, qui, tel qu'il est, n'en occupe pas moins, avec *Fidelio*, le premier rang du répertoire de tous les Opéras allemands.

Nous avons eu le plaisir d'entendre dans la *Jessonda*, de Spohr, la nouvelle prima donna, madame Stockl Heinefetter, la sœur de celle qui vient d'être admise aux études de début à l'Opéra de Paris, et pour qui Meyerbeer, dit on, en l'absence de toute cantatrice d'un mérite assez transcendant, réserve son nouvel opéra. *Jessonda* nous a paru supérieur à *Faust* sous le rapport de l'intérêt dramatique. Le sujet roule sur le sacrifice d'une veuve indienne sur le tombeau de son mari, et sa délivrance par une troupe de soldats portugais au moment où le martyre fatal va s'accomplir. Le poëme renferme de belles situations et des scènes bien coupées pour l'effet des chœurs. Spohr n'a jamais eu d'inspirations plus caractéristiques que dans ces morceaux contrastés pour les personnages païens et chrétiens du drame, pour les chœurs de prêtres ou de soldats. Celui du commencement du second acte est notamment de

l'effet le plus brillant. Les grands airs me plaisent moins; la répétition des progressions en demi-tons, la symétrie fatigante des rentrées et l'invariable ressemblance des cadences de péroraison sont d'une monotonie intolérable, sans compter l'usage abusif de la mesure de *polacra*, qui demande à être réglée par un talent hors ligne, à supposer même qu'elle soit susceptible de variation; et ces défauts impriment surtout aux airs de Tristan, de Nadori et de Jessonda une uniformité qui lasse en vérité la patience.

Mais le duo renommé : *Schœnes Madchen*, du deuxième acte, est le meilleur sans contredit que Spohr ait jamais écrit, tout à la fois expressif, harmonieux, plein d'idées, en un mot un modèle accompli du genre, et qui fera toujours le désespoir des musiciens médiocres dont la vanité ne voit aucune tache au-dessus d'eux. Il y a d'heureuses combinaisons mélodiques dans le finale du second acte; mais, en général, la représentation de *Jessonda* a beaucoup perdu par l'absence du luxe de la mise en scène, et l'on s'apercevait de la précipitation mise à monter cet opéra. L'orchestre, malgré la correction de son jeu, aurait certainement indisposé le compositeur par sa nonchalance dans l'exécution du chef-d'œuvre de ses ouvertures, d'après le jugement qu'il en porte lui-même.

Si la possession d'une belle voix de soprano suffisait pour faire une cantatrice accomplie, madame Stockl Heinefetter aurait droit à plus d'éloges que tous les artistes ses compatriotes qui se sont montrés sur la scène anglaise. La nature a rarement doué un gosier humain d'un organe plus suave, plus énergique et plus égal; mais madame Heinefetter, dans l'usage qu'elle en fait, suit plutôt l'instinct de la nature que les préceptes de l'art. Une voix si pleine et si riche exige plus que des exercices et des études ordinaires pour acquérir cette variété de nuances et cette flexibilité de vocalisation nécessaires à son éclat; et madame Heinefetter n'y paraît pas encore avoir songé; elle fait plutôt parade de ses facultés natives qu'elle ne les fait valoir, en imprimant à son chant les diverses passions de son rôle, et l'embellissant des traits que suggère une heureuse fantaisie ou que les convenances réclament. Elle a tout-à-fait manqué d'aisance et de netteté dans l'exécution des passages les plus caractéristiques de son air *di Bravura*. Quant à son sentiment musical, elle a, comme tous les Allemands, de la simplicité et un accent vrai, et se montre plus occupée de sa partie que de sa personne. Il serait à souhaiter qu'à cet égard elle servît de modèle à plus d'une cantatrice italienne, et que celles-ci lui communiquassent en revanche une part de leur brillante exécution.

Il est difficile de déployer plus d'art, d'expression, de délicatesse que M. Staudigl dans *Jessonda*, et l'on sait pourtant que la musique de Spohr laisse à peine à la voix un rôle plus développé que celui des autres instruments. Cette brillante exception suffirait à racheter la mauvaise réputation de l'école moderne allemande, si école il y a. M. Staudigl possède une voix de basse aussi riche que sonore, et la fait merveilleusement valoir. Son exécution est perlée, et jamais il ne se permet une altération ni aucun ornement frivole. Enfin, à un extérieur très avantageux il joint un jeu plein de chaleur et complétement exempt d'affectation.

L'absence d'énergie et de couleur dramatique dans *Jessonda* nous a frappé d'autant plus vivement, que nous avons eu presque en même temps comme point de comparaison un de ces chefs-d'œuvre de la scène où autour d'une idée sublime se groupent des détails si vrais, si saisissants, que les années ne peuvent rien détruire de ce charme tout-puissant qui subjuguera toujours les esprits intelligents et sensibles; nous voulons désigner l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, ce Michel-Ange de l'opéra. Il est difficile, en se restreignant dans les limites habituelles d'un compte-rendu, d'apprécier dignement cette œuvre colossale, et surtout d'entrer dans le détail de ses mérites si divers. Le premier devoir de l'auditeur est de perdre la mémoire de la douceur enchanteresse de Mozart et des mélodies si gracieuses des maîtres italiens. Ce n'est plus un assemblage d'ariettes et de chœurs habilement appropriés à un libretto, c'est une pompeuse tragédie antique conçue en musique d'un bout à l'autre, et où l'effet passionné de l'action principale aura toujours le pas sur les gentillesses ou les tours de force des chanteurs. Aussi le récitatif de Gluck a par lui-même un caractère, une saillie, un éclat, qui n'appartiennent, on peut le dire, au style d'aucun autre écrivain. Chaque note est toujours empreinte du sentiment qui a dicté la phrase entière. Ce ne sont pas çà et là certains accords de convention appliqués à la traduction de telle ou telle pensée; mais l'esprit de chaque passage est rendu complétement et simultanément par les sons et par les mots, avec tant de force et de bonheur qu'il serait évidemment impossible de rien ajouter ni de rien retrancher. Toutefois, partout où le besoin de mélodie se fait sentir, Gluck apparaît encore en maître: témoin le rôle entier de Pylade, dont le calme et la sérénité d'âme étaient un contraste nécessaire avec les anxiétés orageuses de son ami en proie à la vengeance de l'enfer; témoin le chœur des prêtresses, et le chœur admirable des Scythes. Étonnant opéra qui pourrait pour ainsi dire se passer du secours du chant et du prestige de l'action; car l'orchestre, quoique moins nombreux que nos orchestres modernes, ne se contente pas de soutenir les chanteurs, mais lui-même n'interrompt jamais son rôle, et intervient constamment dans l'action du drame avec autant de passion que de naturel.

Malgré les louables efforts de MM. Wild et Standigl, et surtout de madame Stockl-Heinefetter, l'*Iphigénie* perd beaucoup cependant à la représentation, car un semblable ouvrage exige une scène plus vaste et toutes les ressources de la pompe théâtrale. Les yeux cherchent en vain le nombreux cortége des prêtresses païennes, avec leurs voiles et leurs sandales, telles que nous les représentent les bas-reliefs antiques; et l'oreille n'y gagnerait pas moins, puisque le chœur étant plus nourri pourrait se dispenser de forcer les tons. Il est inutile de dire que la troupe allemande ne pouvait satisfaire ni à l'une ni à l'autre de ces exigeances. D'ailleurs, la maigreur de l'orchestre sous le rapport de la quantité d'instruments à corde, nuit sensiblement à la musique de Gluck qui, dans son *Iphigénie*, sans sacrifier absolument les instruments à vent, et sans leur attribuer un rôle aussi secondaire que l'a fait Haendel, n'en a fait pourtant qu'un emploi restreint et délicat comparativement à la mode actuelle.

Cette économie a surtout produit un effet déplorable dans la grande scène de l'orage au premier acte, bien digne néanmoins de réveiller le zèle endormi de nos violonistes anglais. En outre, les deux rôles principaux ne sont pas dans les moyens des acteurs; car la partie d'Oreste est écrite à peu près pour une voix de baryton, et trop basse, par conséquent, pour M. Wild qui se trouve obligé de transposer un grand nombre de passages, sans compter que dans toutes les scènes à effet il abuse de sa voix aiguë de telle sorte qu'il semble plutôt articuler des cris sauvages que faire de la musique. Sa scène avec les furies souffre beaucoup aussi de l'arrangement théâtral; et en outre c'est un grand tort d'avoir donné aux démons, contrairement à la tradition mythologique, des masques grotesques qui conviendraient beaucoup mieux à des gnomes et des farfadets du moyen âge.

Quant à M. Wolff, les délicieuses mélodies du rôle de Pylade avaient été outrageusement mutilées à cause de l'insuffisance de ses facultés. Ce n'est pas, du reste, un repro-

che direct que nous adressons à la troupe allemande au sujet de cette mise en scène imparfaite ; nous avons seulement voulu indiquer aux amateurs faits pour admirer et comprendre le génie de Gluck, ce qui manquait au théâtre du prince, à cette magnifique partition. Espérons que l'année prochaine nous jouirons du plaisir d'entendre la seconde *Iphigénie*, *Orphée et Alceste*, ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre du drame lyrique. C.

Nouvelles.

*** Mademoiselle Taglioni et le directeur de l'Opéra se sont entendus sur un délai qu'ils s'accordent mutuellement, pour aviser aux moyens de se revoir l'année prochaine. Il est déjà certain que mademoiselle Taglioni sera disponible au mois de juillet.

*** L'administration de l'opéra ne supporte pas seule les dépenses des réparations de ce théâtre ; le ministère y contribue pour une bonne partie.

*** La nouvelle toile d'avant-scène de l'Opéra représentera un magnifique appartement où l'on verra Louis XIV signant le privilége de l'Académie royale de musique. Soixante-dix ou quatre-vingts portraits historiques entreront dans ce tableau. Ce sera l'ouvrage de M. Cambon.

*** C est M. Debray qui a été ministériellement désigné pour diriger les travaux de l'Opéra qu'on appelle *grosses réparations*. On croit toujours que la totalité sera terminée du 8 au 10 de ce mois.

*** Un grand ouvrage intitulé *la Tour de Pise* avait été reçu à l'Opéra, et M. Thomas était chargé d'en composer la musique. L'auteur des paroles a jugé à propos de se désister de ses droits, et la représentation de la pièce est indéfiniment ajournée.

*** Marié est parti pour Metz ; il sera de retour à Paris pour la réouverture de l'Opéra.

*** Mademoiselle Rossi a quitté définitivement l'Opéra-Comique. Sa dernière représentation a eu lieu avant-hier dans le *Préaux-Clercs*.

*** Le Conservatoire vient de distribuer les prix de fugue et de contre-point mérités dans le concours qui a eu lieu le 19 juillet dernier. Les concurrents étaient au nombre de neuf. Voici l'ordre des récompenses et le nom des élèves couronnés : Premier prix à l'unanimité. M. César-Auguste Franck, âgé de 17 ans et demi (le plus jeune de tous les concurrents), élève de M. Leborne. Premier prix, majorité simple. M. Hubert, âgé de 27 ans et demi, élève de M. Halevy. Deuxième prix en partage. M. Dancla aîné, âgé de 23 ans et demi, élève de M. Berton ; M. Gautier, âgé de 18 ans et demi, élève de M. Halevy. Accessit : M. Prumier, âgé de 20 ans et demi, élève de M. Caraffa.

*** Jeudi prochain, 6 août, à huit heures du soir, M. Berlioz donnera dans la salle des concerts de la rue Neuve-Vivienne un grand concert dont l'annonce excite déjà le plus vif intérêt. La NOUVELLE SYMPHONIE FUNÈBRE et les autres compositions instrumentales de M. Berlioz qu'on y entendra seront exécutées sous la direction de l'auteur par deux orchestres, chacun de cent trente musiciens.

Programme. — Première partie : 1° Ouverture de *Benvenuto Cellini*, de M. H. Berlioz. 2° Les trois premières parties de *Harold*, symphonie, avec alto principal, de M. H. Berlioz. 1° *Harold aux montagnes*, scènes de mélancolie, de bonheur et de joie. 2° Sérénade du montagnard des Abbruzes à sa maîtresse. 3° Marche des pèlerins chantant la prière du soir (l'alto principal sera joué par M. C. Urhan). — Deuxième partie : 1° le Bal ; 2° la Marche au supplice, de la symphonie fantastique de M. Berlioz. — Troisième partie : (Orchestre d'harmonie) SYMPHONIE MILITAIRE composée pour la translation des victimes de juillet, par M. Berlioz. 1° Marche funèbre ; 2° Hymne d'adieu (le solo de trombonne sera joué par M. Dieppo) L'exécution sera dirigée par M. H. Berlioz. — Prix des places : Loges réservées, 10 fr. ; stalles de pourtour, 6 fr. ; stalles d'orchestre, 5 fr. ; parquet, 3 fr. ; tentes et jardin, 2 fr. — On trouve des billets d'avance à l'administration des concerts Vivienne, et chez M. Schlesinger, rue Richelieu, 97.

*** Les concerts Saint-Honoré ont ouvert jeudi dernier. Au nombre des éléments nouveaux que cet établissement si utile offrira au public, nous pouvons citer l'adjonction de M. Louis, compositeur distingué, et qui partagera avec M. Valentino le gouvernement artistique de ces concerts, un orgue magnifique placé sur le couronnement de l'amphithéâtre, la distribution du local qui a été complétement changée, enfin un choix de morceaux qui n'ont pas été encore entendus. A toutes ces améliorations dont le public lui saura gré, la direction ajoute encore les garanties d'une brillante exécution, car elle a réuni autour de ses habiles chefs d'orchestre la presque totalité de ses anciens exécutants.

Avis. — L'administration de l'Académie royale de musique, aux termes de l'article 47 de son cahier des charges, doit soumettre, chaque année, à l'approbation de M. le ministre de l'intérieur, la liste des entrées gratuites de droit ou de faveur. Conformément à cette disposition, l'administration procédant à la révision générale de cette liste, prie toutes les personnes qui jouissent de leurs entrées, de vouloir bien faire connaître leurs titres par écrit, au secrétariat de l'Opéra, rue Grange-Batelière, 3, d'ici au 8 août prochain. Cette époque est de rigueur. Les personnes qui la laisseraient passer sans avoir rempli la formalité voulue, ne seraient pas inscrites sur les listes qui doivent être soumises à l'approbation de M. le ministre de l'intérieur.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux.* — Le cercle philharmonique de notre ville vient d'arrêter le projet de célébrer dignement cette année la fête de sainte Cécile par une grand'messe en musique qui sera chantée à la cathédrale : on a fait choix de celle en *fa* de Cherubini. M. Colin, chef d'orchestre du cercle, est chargé de la direction de ce bel ouvrage ; des invitations ont été adressées à tous les artistes et amateurs distingués de la ville et aux artistes des théâtres pour réclamer leur concours, et tout porte à croire que cette solennité fera époque dans les annales musicales de notre ville.

*** On organise à Rouen des concerts périodiques du samedi à l'instar des concerts Musard ; malheureusement les quadrilles y tiennent encore trop de place.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — Le mariage de M. de Bériot a été célébré mardi à Ixelles. M. de Bériot a épousé une jeune Allemande, mademoiselle Huber, fille d'un magistrat de Vienne, et qui, restée orpheline dès son bas âge, avait été adoptée par M. le prince Ditrischtein-Preskau, qui l'a amenée lui-même à Bruxelles et a assisté à son mariage.

*** Liszt a donné dernièrement à Mayence un concert auquel assistait une société nombreuse qui comptait dans son sein les amateurs les plus distingués, et dans le nombre, le duc gouverneur de la forteresse. Il a rarement obtenu un succès pareil à celui qui l'attendait dans cette circonstance. Madame Duflot Maillard, cantatrice française, l'assistait, et elle a eu sa bonne part des honneurs de la fête.

*** Liszt a donné un concert à Bade où il a excité un enthousiasme extraordinaire. La réunion la plus fashionable se pressait pour l'entendre dans les salons de la villa Benazet. On remarquait parmi les auditeurs une foule de ducs, princes, princesses, etc., et surtout le grand-duc de Bade et ses enfants. Le duc de Saxe-Weymar apprenant en arrivant que Liszt donnait concert, est accouru tout de suite en habit de voyage, et sans monter à l'appartement qui lui avait été préparé.

*** *Aix-la-Chapelle.* — Mademoiselle Albertazzi, qui vient de Belgique, a donné ici un concert où elle a obtenu un succès rare dans notre ville. Elle avait précédemment concouru au festival. On pense qu'elle va contracter avec le théâtre de notre ville un engagement pour quelques représentations d'opéra.

*** *Hambourg.* — Le maître de chapelle Spohr est venu dans notre ville où l'on a profité de sa présence pour représenter son opéra de *Jessonda*. Il a eu la complaisance de diriger lui-même l'orchestre. Le public l'a beaucoup applaudi et l'a rappelé plusieurs fois.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 43.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 9 août 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été:
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, v. OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MÉNDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc:
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI, MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Beethoven. Tableau des souvenirs de ma vie; par L. RELLSTAB (premier article). — Concours du Conservatoire; par H. BLANCHARD. — Concert de M. Berlioz; par H. BLANCHARD. — Chronique dramatique. — Correspondance. — Nouvelles. — Annonces.

BEETHOVEN.

TABLEAU DES SOUVENIRS DE MA VIE.

CHAPITRE PREMIER.

..... Mon voyage à Vienne était décidé! Quelles espérances, quelle foi dans le bonheur, quelle joie robuste éprouve en présence d'une semblable perspective un jeune homme, un jeune écrivain qui vient de publier ses premières élucubrations, et qui a même obtenu dans un cercle intime la satisfaction de quelques éloges! Que sont le passé et même l'avenir de quelques années vis-à-vis d'un présent pareil et si vivement senti?

Mais de tout ce que me promettait la ville impériale, il était un bonheur qui caressait décidément comme le bien suprême l'âme exaltée du jeune homme : l'espoir de voir Beethoven. En réalité, l'aspect seul de l'homme que je vénérais du plus profond de mon être, eût suffi à remplir un désir immense de mon cœur : mais je rêvais en secret et presque involontairement, une félicité plus grande encore, et qui tenait tout-à-fait des merveilles féeriques; je nourrissais enfin à l'état de lueur faible et incertaine, l'espoir de conquérir sa coopération *pour un opéra que je voulais écrire pour lui!* Tout inaccessible, tout incroyable que fût ce bonheur quand j'y réfléchissais comme à une chose réelle et bien positive, je finissais par le vouloir absolument, et le *magna voluisse juvat* me convenait fort. Aussi avais-je préparé avec le plus grand soin tout ce qui, dans ma situation, me semblait le plus fait pour amener l'accomplissement de mon vœu. Je pouvais, à la vérité, me reconnaître justifié jusqu'à un certain point; car des hommes d'un mérite éminent avaient accordé à mes travaux une attention sérieuse qui était passée à l'état d'action. Bernhard Klein avait achevé la musique d'un opéra de ma façon, et avait commencé celle d'un second. Ch.-Marie de Weber ayant, plusieurs années auparavant, voulu se charger d'un travail semblable, une correspondance s'était établie à ce sujet entre nous. Il fondait sa confiance sur les essais que je lui avais montrés, ainsi que sur les vues que j'avais développées dans mes entretiens avec lui sur ce genre de composition. J'ai donné sur ces relations des détails plus circonstanciés, d'abord dans la *Cœcilia* de Godefroy de Weber, puis dans la collection imprimée de mes Fragments. Enfin Ludwig Berger dont je place l'inspiration créatrice immédiatement après le génie des trois grands musiciens dont je viens de parler, quoique le monde ne l'ait point apprécié, Ludwig Berger, au milieu de tous les jeunes poëtes qui se pressaient autour de lui, s'était occupé avec moi de préférence à réaliser un projet d'opéra. Ce plan demeura malheureusement inachevé, comme tous ceux qu'avait conçus cet homme

d'un talent et d'un caractère si beaux, mais tourmenté par une irrésolution hypochondriaque.

Telles étaient les circonstances dont je m'autorisais. Non que j'aie conçu jamais la folle idée de pouvoir m'associer à la grandeur de Beethoven, mais je me sentais la force d'entrer en lice avec ceux parmi lesquels il pouvait avoir à choisir.

Mais comment gagner sa confiance? Un entretien avec lui, lui frappé du malheur le plus grand que le sort ait pu lui infliger, était très difficile à entamer et à soutenir. Lui écrire préalablement? Mais que de lettres semblables n'avait-il pas reçues qui lui venaient de véritables extravagants. Il fallait un nom de poids pour m'ouvrir la voie. Il n'y avait à Berlin, musicalement parlant, que Zelter à qui sa réputation comme théoricien, ses relations avec les hommes les plus distingués dans toutes les voies de l'intelligence, et son ancienne liaison avec Beethoven lui-même, permissent de donner une lettre d'introduction auprès du grand maître. Et ici je lui dois payer une grande et sainte dette de reconnaissance, car j'ai souvent été, plus tard, contraint de me mettre en opposition avec lui. Son active intrusion qui n'avait souvent rien de justifiable, son absolutisme intellectuel en fait de musique m'en faisaient une loi au nom de la vérité et du droit dans ma position de critique. Et ce n'est pas parce qu'il me donna cette lettre, mais la manière dont il me la donna, surtout relativement à Beethoven, qui m'oblige à la gratitude, je dirai même au respect. Car il le fit comme s'il eût écrit à un saint du ciel. Lui qui, dans la conversation, avait coutume de se poser comme s'il eût traité avec toutes les sommités de l'art, Mozart, Haydn, Beethoven, ainsi qu'avec le reste des mortels, et sans distinction d'aucune vénération particulière, il prit, quand il lui fallut en venir au fait, une attitude que je ne puis qualifier autrement que de religieuse. Et ce ne fut point par suite d'une impression qu'il se fût faite pour le besoin du moment ou par émotion jouée, mais par véritable chaleur artistique. Il sentit qu'il écrivait à un pontife suprême, à un saint, et son humilité n'était que l'expression, la formule de la grandeur de son sentiment. Il fut souvent inspiré dans les moments éclatants de sa vie, il le fut aussi en écrivant cette lettre, il le fut jusque sur la suscription; car il n'écrivit point comme tout autre n'eût pas manqué de le faire: *A M. Ludwig van Beethoven*, mais bien: *Au noble, à l'illustre, au grand Ludwig van Beethoven.* Je suis impardonnable, je l'avoue, de n'avoir point copié cette lettre que je retrouvai et lus plus tard chez Beethoven, car c'était dans ses quatre ou cinq lignes un vrai chef-d'œuvre, création écrite sous le souffle brûlant d'une religieuse adoration. Pas de fade flagornerie, pas de ces bassesses qui font mal (comme on en trouve souvent dans ses lettres à Goethe), mais seulement des paroles nobles, frappées de grandeur, et surtout sincères, droites, tout allemandes. Paroles d'amitié, mais d'amitié inspirée; paroles de bienveillance naturelle à mon égard; enfin l'ardent souhait de mon cœur, le principal but de ma visite, exprimé chaudement et nettement, à intéresser le cœur du grand maître. Cette lettre était certainement digne d'être conservée; elle aurait brillé comme un joyau au milieu des gros volumes de sa correspondance avec Goethe; elle y eût éclipsé beaucoup de choses obscures, à commencer par celles qui eussent dû rester dans l'obscurité.

Bref, j'étais en possession de la lettre, au moins de la suscription qui semblait si chaudement émanée de mon âme, que je ne pouvais me lasser de la contempler avec une admiration et un battement de cœur continuels. Qu'avais-je après cela besoin de m'inquiéter de mes autres nécessités de voyage? J'avais le principal; les autres bagatelles et accessoires, comme l'argent, par exemple, se trouveraient bien par-dessus le marché, quoique je ne susse en vérité ni où ni comment. Elles se trouvèrent en effet par la bienveillance amicale d'un riche protecteur plus âgé qui partagea avec moi sa voiture et sa bourse de voyage; et moi, en échange, je satisfis son besoin d'entretien joyeux et de bonne humeur. Vraiment, quoique j'aie fait alors les choses consciencieusement et avec reconnaissance, je ne sais pas encore, à tout considérer aujourd'hui, si la balance n'a pas été en ma faveur dans notre inventaire de voyage. Il est très vrai que j'apportais davantage au fonds commun; mais comme j'y puisais avec une fréquence au moins égale, il y eut ample compensation.

Le 21 mars 1825, par conséquent le jour de l'équinoxe, où commencent les bienfaits sensibles du soleil qui nous revient, le jour de la naissance de Jean-Paul (à cette époque je ne laissais point passer indifféremment ces anniversaires solennels), nous nous mîmes en route. Toutes les campagnes d'alentour étaient encore couvertes de neige, et l'atmosphère d'une âpreté glaciale. Et pourtant comme ce fut chose douce et calmante pour mes jeunes sensations, de voir voler derrière nous les plaines désolées et les villages gris, d'être caressé par l'haleine glacée de l'hiver! C'est à l'épuisement de notre faculté de sentir le plaisir et la jouissance, que nous devons avant tout reconnaître que nous vieillissons, et beaucoup plus qu'à l'affaiblissement de nos autres forces matérielles et intellectuelles. La joie est une fleur du printemps: chaque automne doit la faire pâlir! Mon compagnon, bien qu'ayant le double de mon âge, avait encore assez conservé sa jeunesse de ce côté. Nous roulâmes donc joyeux côte à côte. Les lieues et les heures fuyaient avec la rapidité de la flèche. Avant d'y avoir pensé, nous étions à Dresde, première halte désignée dans notre course.

Mon compagnon, qui, en abandonnant à Berlin toutes ses relations d'affaires, se trouvait d'autant plus surchargé de travail, n'avait vu dans un séjour à Dresde qu'un moyen d'y travailler sans être dérangé pendant deux jours dans un hôtel. Entièrement abandonné à moi-même, j'eus tout le loisir de jouir des richesses de la belle ville, qui sont bien belles et bien nombreuses, même en hiver et aux approches du printemps. Je passe toute autre chose sous silence pour ne m'occuper que de ce qui avait rapport à la musique. Il y avait déjà quinze jours que j'avais adressé à Marie de Weber ma supplique pour qu'on nous régalât, s'il était possible, pendant notre séjour, d'une représentation d'*Euryanthe*, qui alors n'avait encore été donnée qu'à Vienne, car Spontini en empêchait de toutes ses forces l'importation à Berlin, sans doute par pure conviction d'artiste, et persuadé que l'ouvrage n'était pas digne d'être produit dans le monde. Weber avait répondu à ma supplique en m'envoyant un billet de faire part de l'accouchement de madame Schrœder-Devrient (l'Euryanthe de Dresde), accouchement qui avait eu lieu quelques jours auparavant. Ce malheureux événement heureux laissait surtout l'opéra assez désemparé. J'y trouvai pourtant cet avantage que Weber était moins occupé, et que je pus le voir pendant ces deux jours plus que je n'eusse jamais pu l'espérer. Il faisait justement alors ses préparatifs de départ pour l'Angleterre où il allait composer *Oberon*. Ce fut pour nous la matière de nombreux entretiens. Néanmoins, je ne laissai point perdre l'occasion d'invoquer aussi son assistance pour le grand dessein qui m'occupait. Comme je le priais de me donner une lettre, il me répondit: « Beethoven n'aime pas les paquets de lettres; les écrire et même les lire est pour lui chose insupportable; mais saluez-le de ma part verbalement et de la façon la plus cordiale et la plus respectueuse. A en juger par la réception amicale qu'il me fit pendant mon dernier séjour à Vienne, je dois supposer qu'il se souvient toujours de moi avec sympathie et attachement. »

Alors Weber me fit un récit de sa dernière visite à Beethoven, récit que j'écoutai naturellement avec l'attention la plus soutenue. « Nous étions allés, me disait-il, plusieurs fois chez lui, mais jamais nous n'avions pu lui parler. Il était mal disposé, fuyait les hommes, avait l'humeur sombre. Enfin nous eûmes la chance de trouver l'heure propice. Nous entrâmes : il était assis à sa table de travail. Il ne se leva pourtant pas tout de suite d'une façon amicale. Il m'avait connu plusieurs années auparavant, de sorte que nous pûmes bientôt entrer en conversation intime. Tout d'un coup, il se plaça tout droit devant moi, mit ses deux mains sur mes épaules, me secoua avec une rude cordialité, puis me dit : « Tu as toujours été un brave garçon, » et il m'embrassa avec une affection et une amitié bien franches. De tout ce qui m'arriva de flatteur alors à Vienne, applaudissements, distinctions et gloire, rien ne m'émut si profondément que ce baiser fraternel de Beethoven. »

De pareils récits de la bouche d'un homme placé lui-même aussi haut comme réputation que l'était alors Weber, devaient, on le conçoit facilement, doubler mon respect pour Beethoven et l'anxiété impatiente avec laquelle j'attendais le moment où je pourrais paraître devant lui. Tout échauffé par la pensée du bonheur qui m'attendait, je pris congé de Weber, et le lendemain nous quittâmes Dresde par le soleil le plus resplendissant.

CHAPITRE II.

Combien étaient ravissants les jours que je passai à escompter en imagination les jouissances d'un avenir aussi merveilleux ! C'est ce que peut comprendre seulement le jeune homme au cœur enthousiaste qui eut, une fois en sa vie, l'inestimable bonheur d'entrer dans ce cercle magique qui entoure un homme vraiment grand, vraiment immortel. C'est à peine, nous le disons avec douleur, si la chose est possible aujourd'hui, car entre un homme de mérite et de célébrité comme nous en avons beaucoup, et un homme vraiment grand, éternellement incommensurable, quel abîme !

S'il m'était permis de faire vibrer dans ces souvenirs d'autres cordes de ma vie et de mon âme que des cordes musicales, j'aurais encore une occasion de comparer ma situation et celle de cette époque avec les circonstances où se trouvent aujourd'hui nos jeunes artistes. Je dirais les deux conditions qui leur manquent presque entièrement pour éprouver ces sensations religieusement sublimes, à savoir la modestie et l'enthousiasme pour les grands hommes. Il y aurait lieu à sonder les causes et les conséquences de cet état de choses ; mais il suffit ici d'avoir indiqué ces considérations.

Pour ne pas briser du moins le fil extérieur de ma narration, je continue à l'étendre sur la grande route de Vienne, et j'en tisse un fond de paysage pour mon étude musicale, fonds qui n'a pas plus d'importance et n'occupe pas plus de place que le paysage n'en tient d'ordinaire dans un tableau historique.

Le ciel de printemps le plus bleu, le plus pur s'étendait sur nos têtes ; un air tiède et amollissant nous soufflait au visage. C'est ainsi que nous atteignîmes la partie élevée des montagnes de Bohême. Là l'hiver nous fit rentrer de nouveau en nous-mêmes. Les hauteurs d'alentour étaient couvertes de neige d'un éclat si éblouissant sous le soleil printanier, que nous fûmes presque obligés de passer les yeux fermés dans ce paradis polaire. De l'autre côté, on jouissait presque d'un été complet : les arbustes bourgeonnaient et verdissaient dans la terre noirâtre des jardins. Tœplitz ressemblait à une ville du midi. Tout vivait et s'agitait sur les routes, et les yeux noirs et animés des Bohémiennes pouvaient nous donner un avant-goût d'Italie. Nous arrivâmes à une heure avancée de la nuit à Prague, cette ville la plus magnifiquement curieuse de toutes les villes européennes. Nous nous y éveillâmes par un jour de dimanche. La nature le fêta par un soleil étincelant, presque chaud, mais tempéré par les vapeurs tièdes et odorantes du printemps. Plusieurs milliers d'hommes s'empressaient sur la montagne en face du Hradschin pour y rendre leurs respects à l'image de la mère de Dieu. A toutes les stations de ce calvaire se reposaient des groupes de familles en pèlerinage. Une foule d'enfants joyeux sautaient sur le gazon, et se poursuivaient gaiement à travers les haies bourgeonnantes. Quant au concert et au théâtre de Prague, je ne m'en occuperai pas. Quand on va pénétrer dans le sanctuaire où règne le saint des saints, on ne doit pas sacrifier sous les péristyles profanes consacrés aux dieux inférieurs. Nous partîmes donc le jour suivant pour nous rapprocher encore de la ville impériale, et roulâmes tard à la douce clarté de la lune. Nous passâmes la nuit dans une petite ville bohémienne. Ici où la race slave est plus répandue, cesse presque entièrement le charme piquant des physionomies méridionales. On ne voit plus que larges mâchoires, formes lourdes, yeux stupides. Le printemps, comme cette sorte de beauté, avait complétement disparu dès le lendemain. L'air glacial nous coupait le visage quand nous montâmes en voiture. Nous avions à peine fait un quart de lieue qu'à notre grand étonnement, nous qui avions joui de cette belle température d'été à Prague, nous vîmes de la neige dans un fossé près de la chaussée. Nous en vîmes bientôt après un autre morceau, puis une longue étendue ; au bout d'une heure nous ne voyions plus à perte de vue que neige rompue de loin en loin par de sombres bois de sapins chargés eux-mêmes de blancs frimas. Quelle était la cause de cette variation tristement miraculeuse? Nous nous trouvions sur le plateau des montagnes de Moravie qui s'élève par des pentes insensibles et sans être annoncé par des sillons de vallées, ni par des collines de dernier ordre, et monte cependant peu à peu jusqu'à cette zone froide. Nous éprouvions la même impression que celui qui a vu s'agiter devant lui le blanc monchoir de la grâce, et qu'on ramène en prison. Ce ne fut que tard dans la soirée que nous atteignîmes Iglau. Le lendemain nous devions immanquablement voir Vienne. Je n'oublierai jamais l'émotion que je ressentis quand j'aperçus enfin pour la première fois la gigantesque tour grise de Saint-Etienne derrière la croupe des montagnes que nous contournions, et qui dérobait encore la ville, tandis que cette flèche solitaire dominait majestueusement l'horizon. Elle semblait nous crier : « Voyageurs, voici Vienne. » Et que de choses encore voulait dire ce cri ! Pour moi, je n'y entendais en ce moment résonner qu'un seul nom, un nom sublime, Beethoven ! Je le criai tout haut avec enthousiasme, malgré les rires et les mouvements de tête de mon compagnon de voyage. Tout ce que la grande ville impériale enferme de trésors d'art et de science, tous ses grands hommes, ses monuments, ses établissements magnifiques, tout cela n'est rien pour moi auprès d'un nom unique. Et si l'on m'eût donné le choix entre *tout* d'un côté, et *lui* tout seul de l'autre, j'aurais joyeusement abandonné tout pour achever mon pèlerinage vers lui, lui qui peut-être, ignoré, évité comme un sombre original, végétait sans doute solitaire et abandonné, au milieu de l'éclat de ce monde insatiable de jouissances, isolé, mais entouré des esprits sublimes et des merveilles, créations de son génie.

CHAPITRE III.

..... Quoique je n'eusse, aussitôt notre arrivée à Vienne, rien plus à cœur que de voir Beethoven, je crus devoir recueillir quelques renseignements préalables sur le moyen et la manière d'y parvenir. Avec le prix infini que j'attachais

à réussir dans une démarche de cette nature, on conçoit facilement que je supposais des projets semblables à quelques milliers d'individus de Vienne, que je croyais en conséquence l'accès auprès du grand homme entouré de difficultés de toute espèce, comme chez Goethe, par exemple. Je commençai par m'informer de quelques personnes qui étaient ou avaient été à ma connaissance en relation avec lui, entre autres de Grillparzer. Partout où j'en parlai, on me conseilla d'aller tout droit à lui. « Si vous le trouvez dans un mauvais jour, dit un de ses amis, il ne vous recevrait pas, fussiez-vous l'empereur lui-même. Les préparations n'y feraient rien. Arriver ouvertement et franchement sont à ses yeux les meilleures recommandations. Et ne vous laissez pas effrayer par un accueil grondeur. Il vous en dédommagera peut-être au double à la visite suivante ».

Je pris donc un beau matin, avec de grands battements de cœur, la résolution de m'acheminer vers la Grüger-Strasse où Beethoven demeurait alors au quatrième étage.

Cette rue n'est pas du tout écartée, c'est seulement une des moins bruyantes rues latérales qui coupent les rues les plus vivantes de la ville neuve. On conçoit qu'un artiste recherche au lieu d'éviter un pareil lieu de séjour, quand il lui faut vivre dans la ville. Il ne faudrait pas, non plus, à l'idée du quatrième étage, s'émouvoir péniblement, comme à un symptôme de l'indigence de Beethoven. Avec les sept ou huit étages que comportent les maisons de Vienne on a adopté une mesure de hauteur telle, que la classe moyenne demeure rarement dans les étages inférieurs. L'obscurité des rues étroites fait préférer le second au premier, qui est occupé de préférence par les gens d'affaires, les comptoirs, etc. Quand j'eus franchi les nombreux degrés de pierre de l'escalier, je trouvai un cordon de sonnette pendant auprès d'un nom à demi effacé. Je crus néanmoins pouvoir y lire celui de Beethoven. Je sonnai : des pas se firent entendre ; on ouvrit. Mon sang battait vivement, et je ne me rappelle plus, en vérité, si ce fut une servante qui m'ouvrit ou le neveu de Beethoven, qui demeurait alors chez lui, et que je vis plus tard quelquefois. L'attente inquiète qui m'agitait m'avait ravi toute perception des choses extérieures. Je me souviens seulement que ma langue ne pouvait pas dire : « Est-ce ici que demeure *monsieur* Beethoven ? » Comme le poids colossal d'un pareil nom écrase les lois et les barrières de convention derrière lesquelles l'infime vulgarité des pygmées retranche ses misérables prérogatives !

Pourtant ces formes ne purent encore, même en cette occasion, abandonner leur droit. Je fus annoncé : je donnai ma lettre de Zelter avec la carte d'introduction, et demeurai à attendre dans l'antichambre. Je pourrais encore aujourd'hui la peindre avec son désordre moitié fouillis, moitié nudité. Sur le sol gisaient une multitude de bouteilles vides. Sur une table tout unie, quelques assiettes et deux verres dont l'un à moitié plein. Si Beethoven avait laissé cette moitié de verre ! me disais-je, et j'eus envie de boire ce reste, comme un larcin mystérieux d'une *fraternité de cœur*, telle que les mœurs d'Allemagne la consacrent ... La porte de la chambre s'ouvrit : on m'invita à entrer. Quand je franchis le seuil d'un pied timide, mon cœur s'émut tellement que je l'entendais battre ! J'avais déjà paru devant de grands hommes, que le jeune poëte voyait placés au-dessus de lui à une hauteur également incommensurable, Goëthe et Jean-Paul, par exemple ; mais j'éprouvais devant Beethoven des sentiments que je n'avais pas ressentis devant eux. Je ne suis pas assez orgueilleux pour dire qu'avec les poëtes c'était une sorte de *son pittor anch' io* qui me rendait leur abord plus libre, et jetait tout naturellement entre nous le pont d'un commerce facile ; mais enfin j'étais un des citoyens de l'empire où ils régnaient ; la même langue plus ou moins bien parlée était la nôtre. J'avais un droit plus fondé à exprimer mon admiration : je pouvais la motiver plus sûrement ; un plus grand nombre de fils de la pensée poétique s'étendaient d'eux à moi. Et je fais abstraction ici du cruel empêchement qui fermait l'oreille de Beethoven à la transmission de la sympathie même la plus brûlante ! Et cependant ce qui, à première vue, devait nous séparer, la différence des voies que nous parcourions dans la vie, devait à la fin nous rapprocher davantage. Un musicien médiocre eût été pour Beethoven l'être le plus indifférent ou le plus insupportable du monde ; un poëte d'un talent ordinaire lui apportait au moins un peu de ce qu'il n'avait pas et que pourtant il appréciait et aimait.

Mon premier regard tomba sur lui. Il était assis négligemment sur un lit défait, adossé contre le mur de la chambre, et sur lequel il paraissait avoir été couché auparavant. Une de ses mains tenait la lettre de Zelter : il me tendit l'autre amicalement, avec un regard si plein de bonté et tout à la fois de souffrance, que la barrière d'embarras qui m'arrêtait tomba subitement, et que je m'avançai, avec toute la chaleur de ma sympathie, vers l'homme que j'honorais du plus profond de mon âme. Il se leva, me tendant toujours la main, serra la mienne cordialement, d'une façon tout allemande, et me dit : « Vous m'avez apporté une belle lettre de Zelter ; c'est un digne promoteur de l'art véritable. » Habitué à parler le plus dans ces entrevues, parce qu'il ne pouvait percevoir que difficilement les réponses, il ajouta : « Je ne suis pas très bien ; j'ai été bien malade. Vous n'aurez avec moi qu'une triste manière d'entretien, car j'entends fort difficilement. »

Ce que je répondis et si je pus même répondre, je l'ignore complétement. Je suis au moins certain que mes regards et la pression réitérée de ma main lui auront exprimé ce que n'auraient pu lui dire mes paroles, alors même que j'aurais pu lui parler comme à d'autres. Beethoven m'invita à m'asseoir et prit lui-même place sur un siége devant le lit en tournant le dos à une table ronde. Cette table était à deux pas, toute couverte de trésors, de notes de la main de Beethoven, de travaux dont il s'occupait alors. Je m'assis à côté de lui, en jetant encore un regard rapide dans la chambre. Elle était aussi grande que la première pièce, et comportait deux fenêtres au-dessous desquelles était placé un piano à queue. On n'y voyait du reste rien qui sentît l'aisance, le comfort, et moins encore l'éclat ou le luxe. Un bureau à écrire, quelques tables et des chaises, des murs délabrés avec des tapisseries rongées de poussière, telle était la chambre de Beethoven. Et que lui importaient les glaces, les bronzes, les divans, l'argent et les dorures ! lui pour qui toutes les richesses, toutes les magnificences terrestres n'étaient que jouets, cendre et poussière auprès d'une de ces étincelles divines qui illuminaient son âme où elles éclataient !

J'étais donc assis auprès du pauvre patient, malade et triste. Ses cheveux, presque entièrement gris, s'élevaient par touffes et sans ordre, ni lisses, ni frisés, ni roides, mais un mélange de tout cela. Au premier aspect, ses traits paraissaient assez insignifiants. La figure était beaucoup plus petite que je ne me l'étais figurée d'après un portrait où l'on avait forcé l'expression d'un génie sauvage. Rien n'exprimait cette âpreté, cette fougueuse indépendance qu'on a prêtée à sa physionomie pour la mettre d'accord avec ses ouvrages. Etait-il donc bien nécessaire que la tête de Beethoven eût la même physionomie que sa musique ? Son teint était brun, mais ce n'était pas cette couleur saine et vigoureuse que gagnent le chasseur et le guerrier, mais bien un mélange de jaune maladif. Le nez était petit et mince, la bouche bienveillante, l'œil gris-pâle, mais parlant. Je lisais sur sa figure la tristesse, la souffrance, la bonté, et cepen-

dant, je le répète, pas un trait de dureté, pas même de puissante audace, indice de ses nobles élans, ne pouvait y être découvert. Je n'ai pas à tromper ici le lecteur par une peinture poétique; il ne s'agit que de vérité, que du miroir fidèle d'une image vénérée. Beethoven ne perdait néanmoins rien de cette force mystérieuse d'attraction qui nous attache à l'extérieur des grands hommes; car la souffrance, la douleur profonde et muette qu'exprimaient ses traits n'étaient pas la suite de son malaise d'alors, puisque je lui trouvai cette expression plusieurs semaines plus tard, à un moment où il se trouvait mieux : c'était le résultat de sa vie, de sa destinée cruellement bizarre, qui confondait en lui la sublimité de l'inspiration avec les épreuves les plus douloureuses du renoncement. Jusqu'à ce que nous ayons à raconter le malheur d'un Raphaël devenant aveugle à la fleur de l'âge, l'infortune de Beethoven n'aura pas d'égale dans l'histoire de l'art, dans l'histoire du monde! A une hauteur pareille, l'histoire de l'art devient en effet celle du monde. Aussi éprouvai-je une émotion indicible à la vue de cette profonde et silencieuse affliction qui pesait sur son front chagrin, sur son regard si doux. Il fallait une grande force, une grande habitude de se vaincre, pour être assis en face de lui et pour retenir des larmes qui arrivaient avec violence.

L. Relstab.

CONCOURS

DE MUSIQUE VOCALE, INSTRUMENTALE, ET DE DÉCLAMATION LYRIQUE AU CONSERVATOIRE.

La plupart des petits et des grands journaux, au milieu de leurs préoccupations guerroyantes, toujours relativement à l'Angleterre, ainsi que dit le naïf et fameux bourgmestre de Saardam, n'ont donné que succinctement ces jours passés les noms des élèves du Conservatoire de musique qui ont concouru pour les prix annuels de musique instrumentale et vocale. Il est dans notre spécialité de nous occuper un peu plus longuement de cette matière; d'ailleurs nous avons quelques preuves en main, et il nous a été manifesté de vive voix, que ces nomenclatures sèches et succinctes ne satisfont pas entièrement les jeunes lauréats ou lauréates, entrés déjà par les récompenses qu'ils ont reçues dans le vaste champ de l'art et de l'amour-propre, et qui sont par cela même impatients de goûter, de savourer les charmes de la publicité qui est le but et la vie de tout artiste.

Les concours ont été productifs et brillants cette année. Le violon, ce roi des instruments, qui n'avait pas eu de premier prix l'an passé, chose sans exemple depuis l'institution du Conservatoire, en a compté trois cette ci; et le basson, cet instrument modeste, utile, et qui joue un rôle si essentiel dans le drame instrumental ou dramatique, a paru se réveiller du sommeil obstiné dans lequel il semble plongé depuis long-temps; enfin l'art du chant, qui est toujours la partie faible au Conservatoire, s'est également réhabilité cette année.

Et d'abord, comme fondement de tout enseignement musical, vocal, instrumental ou scientifique, le piano n'a pas dégénéré; et, ainsi que les années précédentes, les classes de MM. Adam et Zimmerman se sont fait remarquer. M. Adam, le premier homme du monde pour former des femmes pianistes, a vu deux de ses élèves obtenir le premier prix, en partage, mademoiselle Masson la première et mademoiselle Mengal la seconde. Mademoiselle Leplanquais a remporté le second prix. La première de ces trois jeunes artistes n'est qu'une enfant qui s'amuse au moins autant avec une poupée, nous le parierions, qu'avec son piano; mais cela ne l'empêche pas d'être déjà une pianiste exercée, voire même expérimentée. Elle a joué le morceau à première vue avec une sûreté, un aplomb de bonne musicienne, une expression vraie et sentie que décèle tout un avenir. C'est en formant de tels élèves que M. Adam, à plus de quatre-vingts ans, répondait à une brutale destitution ou retraite, dont on l'avait frappé sans l'en prévenir, et qui a été rapportée. M. Zimmerman, coutumier du fait, a aussi fourni son contingent de premiers et seconds prix dans les personnes de MM. Forgues, Codine et Derevelle. Le premier a obtenu le premier prix, et les deux autres ont partagé le second. Le lendemain de ces actes de justice, dans lesquels même peut figurer un prix de harpe, quoique ce bel instrument tombe singulièrement en oubli, après avoir si bien résonné sous les doigts du roi David, d'Ossian, de madame Krumpholtz, du vicomte de Marin, de Nadermann, de madame de Genlis, de Beck et de son neveu Bochsa, mardi, 4, les violoncellistes et les violonistes sont entrés en lice. Malgré les deux habiles professeurs, malgré les Servais, les Batta, les Franchomme, le violoncelle, ce noble et bel instrument, n'est pas en progrès; toutefois les prix qui ont été octroyés sont tombés sur deux jeunes artistes intelligents.

Les concurrents au prix de violon sont venus et se sont livré un combat acharné dans lequel ils ont déployé toute l'adresse et le savoir de musiciens expérimentés. Nous n'en dirons pas autant de leur érudition en œuvres classiques, car nous ne sachons pas qu'aucun d'eux se soit aperçu qu'on leur donnait un morceau connu pour lire à première vue. C'est présumer peu de leur instruction musicale, et en effet, presque tous ont déchiffré ce morceau de manière à persuader aux auditeurs qu'ils n'en avaient nulle connaissance. Le 19e concerto en *sol* mineur, de Viotti, ce bel œuvre qui n'a jamais mieux été interprété que lorsque Alexandre Boucher nous le fit entendre à Paris, il y a plusieurs années de cela, avait été choisi par les concurrents ou leurs professeurs. On craignait, il nous en souvient, que le violoniste exceptionnel dont nous venons de parler ne défigurât dans le concert rétrospectif en question, cette élégie grande, belle et *disperata;* mais il la transmit comme une improvisation de son âme d'artiste qui s'associait à une haute pensée et la faisait sienne. A cette fois on ne désira point la voir entourée d'un garde-fou, comme disaient les esprits épigrammatistes du temps. Il réunit ce jour-là la beauté sage et idéale de Viotti à la folie capricieuse de Paganini, qu'il annonçait alors au monde musical; il fut enfin, Boucher, dans un de ses bons jours, Boucher toujours impressionnable, hardi, mais lucide. Quel son plein, rond, puissant, dans l'*adagio!* quelle verve, quelle fougue dans le finale! Et comme il doublait en octaves fortes et splendides de son vibrant, pantelante les syncopes du premier morceau!... Nos jeunes gens d'aujourd'hui ont été, dans ce beau poëme de Viotti, propres, élégants, jolis, purs de style, irréprochables de justesse; ils ont montré qu'ils avaient l'archet libre et brillant, le trille net et cavalier, le *staccato* léger quoique suffisamment mordu; mais... — quoi, mais? dira-t-on. Que leur manque-t-il donc? — Oh rien, quelques légères qualités : d'être eux, par exemple; de montrer une lueur d'inspiration. Il serait peut-être utile et bon qu'ils ne procédassent pas exclusivement de la manière de M. Baillot par ses élèves, qui sont, tout naturellement, devenus ses lieutenants et représentants. On se prend à désirer que nos jeunes violonistes ne soient pas comme des épreuves de lithographie qui se ressemblent parfaitement entre elles, à l'exception de quelques unes qui sont plus pâles que les autres. Et puis, faut-il le dire? tous nos jeunes instrumentistes

cordes, sans même en excepter les pianistes, pèchent par le son; ils creusent la corde brusquement avec le milieu de l'archet, et prennent cela pour de l'énergie, de la verve, de l'éclat. Bien qu'il soit fort difficile, pour ne pas dire impossible, de faire acquérir une belle qualité de son qui émane du système physiologique plus ou moins exquis, pas plus qu'on ne peut dire à un comédien ou à un chanteur : Tâchez d'avoir de la sensibilité, on ne saurait trop prouver cependant à tout instrumentiste que le seul moyen d'impressionner son public, de toucher le cœur, d'entrer dans l'âme de chaque auditeur, c'est de déployer un son large, égal, passionné. A force de le leur répéter, il leur en reste toujours quelque chose, et de la mémoire cela peut descendre parfois dans les doigts. Quoi qu'il en soit de cette qualité si précieuse et si rare qui frappe seulement les oreilles exercées et saisit les âmes d'élite, le jury du Conservatoire a bien fait de déployer toute sa munificence de premiers et seconds prix, ne fût-ce que pour peupler plus tard nos orchestres de violonistes distingués. Trois premiers prix ont été décernés à MM. Schwaederlé, Chaine et Millont, et trois seconds prix à MM. Dancla, Mas et Hermant, lequel par l'élégance, le charme, le fini de sa manière, aurait mérité de figurer en tête des premiers prix s'il avait dit le morceau à déchiffrer à première vue avec un peu plus de netteté.

L'abondance des matières nous force à remettre au numéro prochain la suite de cet article, qui est relatif aux concours d'instruments à vent, de chant et de déclamation lyrique qui a été fort remarquable.

Henri Blanchard.

CONCERT DE M. BERLIOZ.

Il faut croire fortement en soi, il faut vouloir fermement faire comprendre sa pensée harmonique et mélodique au Parisien naturellement peu dilettante, pour donner, en plein été, une séance de musique grave, sérieuse et consciencieuse, par une chaleur qui vous transporte sous le beau ciel de l'Algérie, ou *dans les champs de l'Ibérie*, comme dirait un auteur de romances; il faut être Berlioz enfin pour vous faire entendre durant trois heures de la musique sortie d'une même plume, et non seulement ne pas ennuyer son auditoire, mais encore l'intéresser, le captiver, l'enlever. C'est ce qui a eu lieu avant-hier vendredi, dans la salle assez aérée, au reste, des concerts de la rue Neuve-Vivienne. Le compositeur a voulu, comme le Damis de la *Métromanie*, en appeler

Du public en tumulte au public attentif.

Il ne pouvait se tenir pour jugé dans les rues de Paris et sur les boulevards. Nous nous félicitons d'avoir pris l'initiative, nous qui ne comptions pas au nombre de ses thuriféraires, pour lui rendre pleine et entière justice après avoir entendu la répétition de l'ouvrage grandiose et tout national de la symphonie en l'honneur des victimes de juillet.

Ce concert offrait un spectacle curieux pour les intelligences exercées en l'art musical. C'est, en effet, une chose intéressante que de voir la transformation de la manière et du talent de Berlioz, de la symphonie fantastique aux marches héroïques et funèbres de la solennité de juillet. C'est Victor Hugo éclairé, épuré par l'expérience; c'est l'écrivain plus sage, plus profond et plus fort, portant des coups plus assurés, parce qu'il s'appuie sur la haute philosophie de l'art. De même que dans le *Dernier jour d'un condamné*, l'homme qui va mourir se complaît à *scalpéliser*, si l'on peut ainsi s'exprimer, toutes les tortures de l'âme, tous les épouvantements du cœur vis-à-vis de la destruction, toutes les affres de la mort avec ses analyses, ses terreurs sans cesse renaissantes; de même Berlioz, dans sa *Marche au supplice*, étale un luxe inouï de bruits sinistres, un faste de sonorités fatales et lugubres; toutes les brusqueries, tous les soubresauts de la pensée de l'homme dont chaque pas semble avancer la dernière heure; rhythme brisé, plaintes déchirantes, gémissements sourds, cris éclatants, accents étranges et peignant le vertige sont exprimés dans ce morceau, rappelant, par cela même, l'axiome de Despréaux : *Qui ne sait se borner*, etc.; mais dans son dernier ouvrage, comme dans ceux de l'écrivain que nous venons de lui comparer, même économie riche de goût et de mesure, sans que cela nuise pourtant à la poésie, à la couleur de la pensée. Malgré le positivisme qui nous circonvient, nous étreint, malgré toutes les ironies de nos administrateurs en beaux arts, en morale publique, en patriotisme, ces élégies nationales, celle surtout de l'apothéose, sentent l'odeur de la poudre du mousquet populaire; elles vous font entendre les cris tumultueux, les plaintes héroïques de cette avant-garde du droit des sociétés opprimées qui mit en action la maxime de Lafayette sur le plus saint des devoirs; et toutes ces clameurs si tristes, si indignées, poussées vers le ciel par ces voix métalliques, réglées par la méthode, par le rhythme, par le calcul de la science harmonique, n'en ont que plus d'empire sur les auditeurs dont nous avons vu plusieurs émus jusqu'aux larmes. L'architecture monumentale a fait peser l'airain et la pierre sur les ossements d'obscurs martyrs destinés à l'oubli; il était réservé à l'art musical de leur redonner la voix, et de rendre leurs plaintes plus vivaces en les transmettant à la postérité.

Et maintenant, nous ne nous étendrons pas en analyses sur les autres parties de ce concert, qui avait attiré beaucoup de monde, la symphonie d'*Harold* étant suffisamment connue, ainsi que la valse élégante, souvenir délicieux du bal dans la vie de l'artiste; nous ne parlerons pas non plus longuement de la *Marche des Pèlerins*, de ce tableau tout mystique, tout empreint de la fraîcheur du soir, et qui vous berce d'une vague et douce mélancolie. Tout cela a produit l'effet accoutumé. L'ouverture de *Benvenuto Cellini*, ce travail d'orfévrerie musicale, ciselé avec autant de soin et de recherche qu'en mettait le célèbre Florentin à ses ouvrages, a été écoutée comme une chose nouvelle et admirablement exécutée par l'orchestre. Cette ouverture abonde en tentatives, en combinaisons d'instrumentation nouvelles. Il résulte de l'unisson des violons et des violoncelles dès l'introduction, et du dessin de ces premiers instruments *con Sordini* sur une sorte de *canto fermo* aux basses, des effets pleins d'originalité. Le thème de l'*allégro* se distingue par une impulsion qui caractérisait la manière de Weber; puis après la jolie mélodie aussi en unisson pour la flûte et le hautbois, répétée par les violons, il faut remarquer dans la seconde partie un dialogue bien contrasté, savamment modulé entre les cuivres et les violons, et qui est d'un effet puissant. Heureusement que tout ce travail d'art et de science harmonique précédait les deux marches héroïques, exécutées admirablement par les instruments à vent qui ont rivalisé les plus habiles symphonistes. Nous le répétons avec plaisir pour l'artiste et le public, ce concert a produit un grand effet.

Henri Blanchard.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Un vétéran de l'art dramatique, M. Georges Duval, vient de donner au théâtre de la place de la Bourse un vaudeville en un acte, intitulé *M. Daube, ou le disputeur*. Cette pièce a une physionomie modeste qui tout d'abord vous prévient en sa faveur. Si la verve, si l'entrain, si les charmes faciles du laisser-aller, si les heureux hasards d'un esprit qui ne cherche pas et qui trouve s'y font désirer, on y remarque par compensation quelque chose de modéré et de simple, qui respire je ne sais quelle bonhomie patiente; on y louerait au besoin un honnête labeur qui combine, arrange, calcule et supplée autant qu'il est en lui aux hardiesses presque toujours plus heureuses de l'inspiration. Mais à chacun son lot : à l'un la méditation et le travail qui élèvent lentement leur édifice, à l'autre l'improvisation qui enfante pour ainsi dire avant d'avoir conçu.

M. Daube a l'étrange manie de disputer à propos de tout et contre tout. C'est un de ces mille fous qui s'agitent à leur aise sur la vaste scène du monde, et qui ont la prudente précaution d'enfermer d'autres fous à Bicêtre pour faire croire à leur propre raison. Nous ne voulons pas dire que tous les hommes soient fous ; mais quel est celui qui n'a pas enfourché quelquefois le *dada* de Sterne ! N'y a-t-il pas un peu de folie dans les plus sages, folie de gloire, folie de science, folie d'amour, etc., les uns avec des intermittences, les autres chroniques? Le suprême bon sens ne consiste-t-il pas à savoir trouver en soi le petit grain de folie qui s'y est logé ou ne sait comment, et à découvrir sur les autres le faible de leur nature, c'est-à-dire le point où la sagesse finit où la manie commence? Et d'ailleurs, la folie d'un siècle n'est-elle pas souvent la raison du siècle suivant? Les opinions insensées de Galilée contre lesquelles se soulevait la prétendue science de l'inquisition ne sont-elles pas devenue par la suite la règle de tous les astronomes, et la loi à laquelle obéissent même la terre et le soleil? Les annales de la folie humaine, c'est-à-dire de ce que les peuples ont à de certaines époques regardé comme tel, seraient l'histoire de toutes les vérités morales, politiques, physiques qui sont venues successivement renverser la domination des erreurs régnant dans les divers ordres de nos connaissances. Nous pourrions, mêlant la philosophie au vaudeville, le sérieux au plaisant, *utile dulci*, pousser plus loin cette démonstration ; mais nous en resterons-là, nous croyant parfaitement fondé à dire qu'il y a divers genres de folies : les unes qui relèvent de la médecine et de Bicêtre, d'autres plus innocentes, mais plus nombreuses qui relèvent de la comédie et du théâtre. C'est d'une de ces dernières que nous avons à parler.

M. Daube est donc un de ces personnages qui ne peuvent se résoudre à penser comme tout le monde. Les gens dont l'esprit est tourné de cette manière ne sont pas rares ; les MM. Daube se comptent par milliers. Le grand malheur de ces messieurs, c'est de ne pouvoir avoir une opinion vierge de toute approbation ; l'idéal du bonheur serait pour eux de se créer un avis qui n'eût été et ne dût jamais être partagé par personne, d'affirmer ou de nier ce qu'il serait impossible à qui que ce soit d'affirmer ou de nier. Mais cette consolation leur est refusée, car il n'y a pas une idée au monde, si ridicule et si absurde qu'elle soit, qui n'ait déjà passé par le cerveau de quelqu'un ; les siècles écoulés qui ne prévoyaient pas un tel besoin d'excentricités sans précédents n'ont guère laissé de paradoxes en réserve, et toutes les erreurs, toutes les folies ont été épuisées à l'avance ; ce qui est bien triste pour ces messieurs, il faut l'avouer. Il faut donc qu'ils se contentent de prendre le contre-pied de tout ce qui se dit, de tout ce qui se fait, de tout ce qui s'écrit.

M. Daube en est venu au point que la contradiction est entrée dans son tempérament ; c'est une espèce d'infirmité qu'il a contractée ; mais au rebours des infirmités ordinaires, ce n'est pas lui, ce sont les autres qui en souffrent. M. Daube dispute avec le premier venu et sur quoi que ce soit au monde ; au besoin il se prendrait lui-même à partie, faute d'interlocuteur. Il discuterait même l'évidence : ne lui parlez pas de la lumière du soleil, il ne saurait l'admettre, et trouverait cet astre fort impertinent de venir lui donner tous les jours un aussi éclatant démenti. Quoi que vous fassiez, il faut se battre d'arguments avec lui; si vous désertez votre opinion pour prendre la sienne, il désertera la sienne pour prendre la vôtre, et perpétuera ainsi le combat qui menaçait de finir faute de combattants. Outre sa rage de discuter, M. Daube a deux neveux : l'un qui doit épouser sa fille Amélie, qui veut le supplanter dans sa place de conseiller d'état, et qui, de peur de perdre ses bonnes grâces, lui complaît en toutes choses ; l'autre qui aime cette même Amélie, qui a un procès avec lui au sujet d'une terre importante, et qui, inhabile à la dissimulation, soutient son opinion contre lui sans ménagement et sans réserve. On comprend facilement qu'avec un homme du caractère de M. Daube, la complaisance diplomatique du premier doit manquer son but, et qu'au contraire, la brusque franchise du second ne peut manquer de réussir, puisqu'elle fournit matière à controverse. Ce dernier épouse en conséquence Amélie; il vivra en paix avec sa femme et en hostilité amicale avec son oncle dont il exercera l'humeur guerroyante.

Ferville qui a apporté du Gymnase au Vaudeville ses habitudes d'excellente tenue, et son comique franc à la fois et distingué, a joué avec beaucoup de rondeur le rôle de M. Daube. Le piquant et la vivacité du dialogue ont valu à la pièce un bon accueil.

Paris, 6 août 1840.

Monsieur,

Veuillez, je vous prie, avoir la bonté de faire annoncer dans votre journal, que mon solfège pour voix d'enfants, ayant pour titre *A, B, C musical*, devait paraître le mois dernier, mais que des retards apportés par le graveur ne me permettront pas de le publier avant le mois de septembre prochain. Comme j'apprends qu'une concurrence me devance, je viens prendre date pour que l'on ne suppose pas qu'il y ait de ma part plagiat. Depuis plus de deux ans je m'occupe de cet ouvrage pour ma petite fille.

Agréez, etc.

A. Panseron.

Nouvelles.

*** L'Opéra, qui devait rouvrir le 10, ne pourra peut-être pas recommencer ses représentations avant le 20. Les réparations prendront beaucoup plus de temps qu'on ne l'avait supposé. Les tapissiers sont néanmoins sur le point d'y commencer leurs travaux. La nouvelle décoration de la salle sera rouge et or. Mademoiselle Cerrito, la danseuse italienne, donnera d'abord six représentations, puis on reprendra *Stradella* avec Marié, après quoi l'on arrivera à la première représentation du ballet du *Diable amoureux*.

*** On prépare toujours à l'Opéra la mise en scène du *Diable amoureux*, qui doit inaugurer la réouverture de la salle; les décorations ne sont pas encore prêtes, mais on en presse l'exécution avec d'autant plus d'activité que ce ballet est la seule nouveauté de l'été.

*** Plusieurs de nos confrères annoncent que M. Léon Pillet, directeur de l'Opéra, a rapporté de sa visite à Ems la partition qu'il

était allé demander à Meyerbeer. On discute déjà le sujet de cette œuvre, la distribution des rôles et les chances de succès. Nous croyons que Meyerbeer est tout disposé à être aussi agréable que possible envers M. Léon Pillet; nous admettons même qu'il soit aussi impatient que le directeur d'entendre exécuter sa nouvelle partition; mais comme la nature du sujet exige impérieusement le concours de certaines ressources dramatiques que l'Opéra ne saurait improviser, nous doutons jusqu'à nouvel ordre que l'illustre compositeur ait cédé sa musique qu'il avait su si bien tenir en réserve jusqu'à ce jour.

*** On est revenu à l'Opéra-Comique à l'idée de reprendre la *Neige* pour les débuts de madame Anna Thillon. On dit que M. Auber retravaille sa partition pour cette circonstance. On répète à ce théâtre *Jeanne*, nouvel opéra, de MM. Monpou et Borghèse. Les principaux rôles de cet ouvrage seront remplis par Botelli, Chollet et madame Garcia. On parle encore d'un ouvrage de M. Kastner, notre collaborateur, et d'un opéra en trois actes que termine M. Adam pour Masset. On ajoute que mademoiselle Rossi n'a pas quitté définitivement l'Opéra-Comique, mais qu'elle est partie en congé pour l'Italie, et ne reviendra à Paris qu'au mois de février prochain. Son engagement date de cette époque, et il est de deux ans. — M. Halevy travaille à un nouvel ouvrage, et pour madame Garcia. Le poëme est de M. Scribe. On le jouera en novembre.

*** Pour le moment, l'Opéra-Italien semble devoir passer encore l'hiver prochain à l'Odéon.

*** Madame Viardot-Garcia est de retour d'Italie où elle n'a pas contracté d'engagement; elle n'en a pas non plus avec les nouveaux directeurs du Théâtre-Italien qui craignent la rivalité qui pourrait s'établir entre elle et mademoiselle Grisi. Il se pourrait donc que madame Viardot ne se fît pas entendre cet hiver ailleurs que dans les concerts, si elle n'entre pas à l'Opéra, ce que nous espérons.

*** Nous sommes heureux d'annoncer qu'à la demande générale, M. Berlioz donnera vendredi prochain un deuxième et dernier concert dans la salle Vivienne. Au programme du premier concert sera ajoutée la deuxième partie de la symphonie de *Roméo et Juliette* (la Fête chez Capulet). On s'inscrit pour les billets chez M. Schlesinger et au concert Vivienne.

*** Il est question d'établir une chaire de littérature dramatique au Conservatoire.

*** M. Herz, père des deux pianistes, vient de mourir à Paris.

*** L'anniversaire des funérailles des héros de juillet a été célébré dans les principales villes de France, et notamment à Bordeaux et à Marseille, par des messes de *Requiem* chantées à grand chœur.

*** Dans l'extrait de notre correspondance particulière sur la fête de Guttemberg à Strasbourg, inséré dans notre dernier numéro, il est dit que mademoiselle Anna Zerr est élève du Conservatoire de Paris, c'est une erreur; cette excellente cantatrice n'a reçu des leçons que de M. Bordogni. Madame la grande duchesse Stéphanie n'a pas seule fourni aux frais de l'éducation musicale de mademoiselle Anna Zerr, elle y a coopéré avec plusieurs autres personnes de Baden.

*** Mademoiselle Loïsa Puget, qui n'avait rien composé depuis le commencement de l'année, vient de faire paraître chez l'éditeur Colombier deux nouvelles romances : *le Nom de Marie* et *Ma première amitié*, qui portent le cachet de son gracieux talent. Ces deux nouvelles compositions auront d'autant plus de succès qu'elles conviennent à toutes les jeunes personnes.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen* — La direction des théâtres de cette ville se trouve dans une situation critique, par suite du refus du banquier du théâtre de continuer le crédit accordé au directeur, et du recouvrement, sur les recettes, des crédits passés, le directeur s'est trouvé dans l'impossibilité de payer ses artistes à la fin de juillet. En conséquence de cette suspension, les 10,000 francs votés par le conseil municipal n'ont pas été remis à M. Issouard, puisqu'un des motifs du vote avait pour but d'assurer l'avenir du théâtre. Le conseil municipal est convoqué pour mardi prochain, afin d'aviser aux moyens à prendre pour conserver un théâtre jusqu'à la fin de l'année.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** William Dance, célèbre musicien anglais, fondateur de la Société royale de musique établie à Londres, et dont la réputation date du temps de Garrick, époque où il figurait déjà dans l'orchestre de Drury-Lane, est mort au mois de juin dernier.

*** *Bruxelles.* — L'ouverture du Théâtre-Royal aura lieu sans remise le 1er septembre; selon toute apparence *Guillaume Tell*, opéra choisi par Laborde pour son premier début, fera les honneurs de la soirée. Boulard débutera dans *Robert*, la *Juive* et le *Chalet*; mademoiselle Nathan débutera dans la *Juive*, les *Huguenots* et *Robert*.

*** *Anvers.* — Tout se prépare ici pour les fêtes de Rubens qui seront magnifiques. La musique y jouera un grand rôle. On donnera à cette occasion deux concerts qui présenteront par l'importance des morceaux, la richesse de l'exécution et la coopération de nos artistes les plus célèbres, de véritables solennités musicales comparables aux festivals des grandes villes d'Allemagne. Voici à peu de chose près la composition du programme : — Mardi, 18. Ouverture, par M. Hanssens; air de ténor, par M. Laborde; air varié pour le violon, par M. Hauman; duo de *Faliero*, par mesdames Meerti et Janssens; hommage à Beethoven pour le violoncelle, par M. Servais; *l'Automne*, de Haydn, grand morceau lyrique. Dans la seconde partie, on exécutera la symphonie en *ut* et la cantate de M. Eykens, composée pour la circonstance. — Second grand concert du 19. Une ouverture de Cherubini, air par madame Meerti; concerto, par Vieux-Temps; *le Messie*, oratorio de Haendel. Dans la seconde partie, une ouverture de M. Grisar, composée pour la fête; seconde partie du concerto de M. Vieux-Temps; oratorio de Beethoven, *le Christ au Jardin des Olives*. Les répétitions se poursuivent avec un zèle et une assiduité que nous ne saurions trop louer. Les dames et les amateurs, au nombre de plus de cent trente, s'empressent avec une régularité qui prouve que le zèle et l'amour de l'art ont encore plus de puissance que le devoir.

*** *Francfort*, 6 *août*. — Liszt a donné hier mercredi au théâtre un concert dont voici le programme : 1° Concerto de Weber, avec orchestre; 2° la Sérénade, d'après Schubert; 2° Tarentules napolitaines; 4° Andante final de *Lucia di Lammermoor*; 5° Galop chromatique. Les quatre derniers morceaux ont été exécutés par Liszt tout seul. Je n'ai que le temps de vous dire que l'enthousiasme a été prodigieux

*** *Berlin.* — On s'occupait au Théâtre-Royal de reprendre la traduction de l'*Athalie*, de Racine, avec les chœurs de Schulze. Cette traduction faite jadis par Garlieb, était assez vieille, ainsi que la musique de Schulze, et l'on assure que le roi actuel désire vivement que ce chef-d'œuvre soit remis au théâtre avec des conditions qui répondent mieux au mérite de cette grande poésie. On dit que M. Raupach a été invité en conséquence à faire une nouvelle traduction du poëme, et que le roi a fait expressément prier M. Meyerbeer d'écrire la musique des chœurs.

On a remarqué que le *Requiem* de Mozart a été exécuté quatre jours de suite dans les solennites funèbres auxquelles a donné lieu la mort du père du roi. Connaît-on beaucoup de chefs-d'œuvre qui pourraient supporter une épreuve semblable.

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR COLOMBIER, ÉDITEUR DE MUSIQUE, RUE VIVIENNE, 6, AU COIN DU PASSAGE VIVIENNE.

DEUX NOUVELLES ROMANCES

DE Mlle L. PUGET.

LE NOM DE MARIE. — MA PREMIÈRE AMITIÉ.

Chaque. Prix : 2 fr.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 49.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 16 août 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été:
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Beethoven. Tableau des souvenirs de ma vie; par L. RELLSTAB (deuxième article). — Opéra-Comique: *la Neige*; madame Anna Thillon; par H. BLANCHARD. — Chronique dramatique. — Concours du Conservatoire; par H. BLANCHARD. — Concerts Valentino: Symphonie de chasse, de Kittl; par H. BLANCHARD. — Nouvelles.

BEETHOVEN.

TABLEAU DES SOUVENIRS DE MA VIE.

(Suite*.)

CHAPITRE IV.

Quand nous nous fûmes assis, Beethoven me présenta une tablette et un crayon, en me disant: « Ecrivez-moi seulement les principales choses, je saurai toujours m'y retrouver, j'y suis habitué depuis bien des années. » Je pris, comme il me regardait d'un œil interrogateur, le crayon, et voulus écrire ces mots: « J'ai prié Zelter de vous mander que je souhaitais écrire un poëme d'opéra pour vous. » Beethoven suivait ma main du regard, et je n'avais pas encore fini, qu'avec une prompte faculté de divination, il me répondit: « Zelter m'écrit cela. » Il me tendit alors la lettre que je lus pour la première fois. Ce langage élevé et digne, plein du plus profond respect, la concision heureuse de l'expression me touchèrent doublement en présence de l'homme vénéré à qui il s'adressait. Beethoven sembla deviner ce que j'éprouvais, car la lettre avait fait une profonde impression sur lui aussi, comme je pus le conclure de l'accueil qu'il me fit. Il me répéta à ce moment ce qu'il m'avait dit au premier abord: « C'est une belle lettre! Zelter est un digne promoteur de l'art véritable! Saluez-le bien cordialement de ma part quand vous le reverrez. Vous voulez, ajouta-t-il, écrire un opéra pour moi. Cela me ferait un grand plaisir; c'est si difficile de trouver un bon poëme! Grillparzer m'en a promis un: il l'a même terminé; mais nous ne pouvons tomber d'accord, car je veux autre chose que lui. Vous aurez du mal avec moi! »

Je cherchai à lui faire comprendre par signes qu'aucun travail ne me semblerait trop difficile quand il s'agirait de le satisfaire. Il secoua amicalement la tête comme pour me dire qu'il m'avait compris. Je repris la tablette et voulus écrire: « Quel genre préféreriez-vous? » Mais au mot genre, il me répondit aussitôt: « Le genre m'importerait peu si le sujet me convenait; cependant il faut que je m'y puisse mettre avec ardeur et amour. Je ne pourrais, par exemple, composer des opéras comme *Don Juan* et *Figaro*: ces sujets-là me répugnent. » Je ne voudrais, pour aucun prix, que ces paroles manquassent aux trésors de mes souvenirs: cette déclaration me donna soudain l'intelligence de ce génie créateur et des conditions indispensables de sa vie. Chacun avait pu se le faire à plaisir d'après ses ouvrages; mais la

(1) Voir la *Revue et Gazette musicale de Paris*, du 9 août 1840.

vérité venait de se dévoiler pour moi, et ce qui me semblait incompréhensible était que depuis long-temps on ne l'eût ni reconnue ni exprimée. Et cependant c'était l'œuf de Colomb, et jusqu'à ce jour, aucun critique, à ma connaissance, n'a démontré avec la conscience de cette vérité, cette idée fondamentale des créations de Beethoven, qu'une noble élévation toute morale les domine et les pénètre jusque dans les moindres détails de ses systèmes mélodique et harmonique. L'abîme infranchissable qui le sépare de Mozart était sondé devant moi par cette seule parole. Chacun en a eu secrètement conscience et une sorte de pressentiment en écoutant isolément les œuvres de ces deux maîtres; néanmoins, je défie qui que ce soit de prouver qu'il ait avant ce jour fait ressortir et démontré d'une manière précise cette différence fondamentale, et je dirai presque unique, qui forme le principe constitutif de ces deux natures. Ce je ne sais quoi de sublimité qui m'avait souvent pénétré en écoutant les mélodies de Beethoven, le secret par lequel elles sont maintenues dans une sphère d'où il est difficile et souvent presque impossible de revenir à Mozart, malgré sa supériorité dans la création et dans la forme, ce mystère m'était dévoilé. L'élément sensuel qui, dans les créations de Mozart, respire et circule avec toute la force, avec le plein droit de la nature, ne saurait être découvert nulle part chez Beethoven. C'est là ce qu'il a de plus et de moins que Mozart. On n'a qu'à rechercher cet élément vital dans tous ses ouvrages, dans tous les genres où il a écrit. Jamais il n'est plat, ni trivial, ni même commun, ce qu'en effet l'homme purement moral ne peut jamais devenir, tandis que l'homme sensuel, quand parfois la tension spirituelle de sa sensualité vient à céder, n'en paraît que plus épuisé. La faiblesse de Beethoven, ses défauts, sont d'une autre nature. Il est quelquefois creux, bizarre, peut-être bouffi, toutes faiblesses qui peuvent s'accorder avec la moralité la plus élevée. Mais dans le badinage même, il conserve un caractère de sérieux, de consécration d'en haut. Jamais il n'emprunte, fût-ce en passant, l'air leste et dégagé, tandis que Mozart, au contraire, avec sa sensualité spiritualisée, s'y complaît à l'occasion de la façon la plus aimable, la plus entraînante. Tout cela est sensible, surtout quand le genre des compositions s'accorde avec cet élément vital. Comme l'ensemble des forces concourt alors tout entier chez Beethoven! Qu'on se reporte à ses compositions sérieuses, élégiaques, pour le chant, à son opéra de *Fidelio*, dans lequel la grandeur morale et le sacrifice sont l'âme entière de l'œuvre; pensez à sa musique instrumentale, à son adagio, qui exige absolument par sa forme le caractère d'un sentiment pur, et qui aspire au sublime. Comme il nous y apparaît grand, tout-puissant, entraînant dans son impérieuse création! Voilà le terrain où il est vainqueur de Mozart. Comme Gluck atteint l'élément moral le plus sublime dans l'antique, ainsi Beethoven dans le romantique. Sous ce rapport, ils s'appartiennent l'un à l'autre, et leurs statues doivent être placées toutes deux à l'entrée du sanctuaire le plus sacré, l'une représentant le noble Olympe des dieux hellènes, l'autre personnifiant la lumière céleste de l'art romantique.

Mais quittons cette digression.

« Je n'aurais pu choisir de semblables sujets, continua-t-il, c'est trop léger pour moi. » A ce moment son air semblait dire : « Je suis trop cruellement malheureux, ma vie s'enveloppe d'un voile trop sombre pour que je puisse me livrer à une aussi vaine gaieté! » Pour moi, j'étais trop puissamment remué par un monde de pensées toutes nouvelles pour être en état de lui répondre sur-le-champ. Et puis, j'écoutais encore pour tâcher de recueillir de lui de plus amples observations sur Mozart. Quels joyaux eussent été les paroles de Beethoven sur Mozart, s'il eût parlé spontanément, obéissant naïvement et en toute sincérité à ses sentiments intimes : car une opinion qu'on lui eût demandée n'eût été d'aucune valeur. Mais il se tut et sembla attendre que je parlasse à mon tour.

Il était fort difficile pour moi de m'expliquer par écrit sur un sujet d'opéra quand on a tant de peine, même verbalement, à bien s'entendre et sans aucun mécompte. Les simples aphorismes qui m'étaient seuls permis étaient loin de suffire. Néanmoins je trouvai une sorte d'échappatoire qui me parut devoir être fort pratique dans cette situation. J'écrivis sur la tablette : « Je vais vous nommer des sujets. »

Beethoven fit un petit signe amical.

Je ne laissais pas d'être préparé pour cette éventualité. Dans le dessein de trouver un sujet d'opéra pour Weber, j'en avais rassemblé une foule empruntés à l'histoire, à l'antiquité, à la mythologie, au romantisme, etc. Je pris donc dans ces diverses catégories, et j'écrivis les titres, tels que *Attila* (auquel je rattachais sa terrible nuit nuptiale et les fables des *Nibelungen*) *Antigone*, *Bélisaire*, *Oreste* et plusieurs autres qui m'échappent aujourd'hui. Beethoven lisait les titres, baissait la tête en réfléchissant sur chacun des sujets, murmurait quelques mots et me disait de poursuivre.

Cela avait duré quelques minutes, quand il m'interrompit par ces mots : « Je vous donne beaucoup de mal! il vous sera difficile de vous entendre bien juste avec moi. » Je brûlais du besoin de lui développer avec la parole prompte et rapide, l'un ou l'autre de ces sujets, comme je l'avais fait avec Weber; de lui improviser ardemment une sorte de *scenarium*, de le passionner par la description pour tel caractère important, pour des situations à effet. Mais que faire avec ce grand infortuné si cruellement éprouvé par la destinée? Combien profondément je ressentis alors ses douleurs par la réaction qui s'en opérait sur moi! Quelles sources de vie lui étaient interdites! les communications intimes, immédiates de l'esprit à l'esprit, du cœur au cœur! Quel affreux isolement! Et pourtant qu'était cela auprès de ce qui lui était ravi, à lui, pour qui le monde des sons avait réservé une vie qui lui était propre, qui était son existence la plus intime!

Le combat qui se livrait en mon âme sembla ne pas lui échapper; mais soit qu'il fût fatigué, soit qu'il lui répugnât de s'exprimer sur une situation qui ne pouvait malheureusement que se renouveler chaque jour, il se tut. Je pris le crayon et j'écrivis : « Je vous apporterai quelques essais pour motiver mes prétentions à votre confiance! »

Un rayon de joie illumina sa figure. Il me fit un signe, me tendit la main et nous nous levâmes. Je voyais qu'il avait l'air épuisé et je pris mon chapeau. Il ne fit rien pour me retenir, mais il me dit d'un air aimable et franc : « Je suis aujourd'hui bien mal à mon aise, bien las, sans ressort; mais il faut revenir me voir bientôt! » Il m'offrit de nouveau la main en signe d'adieu, répondit bien cordialement à la chaude pression de la mienne, et je partis! Mais avec quels sentiments! Je percevais tout à la fois dans mon âme les élans joyeux d'une allégresse intérieure à la vue des premiers scintillements de cette belle étoile de bonheur, et les tressaillements d'une douleur que je n'avais jamais ressentie. D'une part, surexcitation des forces, appel énergique de l'action, sentiment de la faculté créatrice à laquelle rien ne semblait impossible; d'autre part, la réalisation effective de cette espérance apparaissant comme un rêve chimérique, impossible, comme il est en effet resté sans réalisation.

Telle fut ma première visite chez Beethoven.

CHAPITRE V.

Je m'étais aussi préparé pour les circonstances présentes. J'avais apporté pour les présenter à Beethoven les copies, non seulement de mes poëmes d'opéras, mais encore de mes petites poésies lyriques que je croyais le mieux réussies (je n'avais alors presque rien de moi qui fût imprimé). Averti par des amis qu'il n'aimait pas lire beaucoup ; qu'il lui en coûtait de s'y mettre ; que dans le désordre de toutes choses qui régnait chez lui, et notamment dans ses papiers, il pouvait arriver qu'il égarât un livre, par exemple, et demeurât un an avant de le retrouver, je résolus de ne pas lui envoyer les copies de mes poëmes d'opéras ; mais je choisis sept ou huit Lieder que je transcrivis bien proprement et sur des feuilles séparées. C'était pour chacun l'affaire d'un coup d'œil. Les feuillets pouvaient s'éparpiller au milieu des centaines de papiers qui remplissaient sa chambre. S'il en perdait un, il en retrouvait un autre ; chaque instant pouvait réparer une perte. Ces petites compositions avaient des tendances diverses. Peut-être en rencontrerait-il une qui correspondît à sa disposition du moment, qui éveillât en lui le désir de fixer en sons immortels l'émotion passagère de son âme. Et un lied de Beethoven, un lied de plus, n'était-ce pas un riche bénéfice de mon voyage de Vienne? Si chaque occasion de ce genre avait pu amener un pareil résultat, de combien de beaux cahiers de lieder serions-nous plus riches !

Je fis donc soigneusement un paquet de ces feuilles légères, j'y joignis quelques lignes telles que mes sentiments pour Beethoven pouvaient me les inspirer, et je portai moi-même le tout chez lui, ne voulant pas confier à une main étrangère cette affaire importante.

Je crus devoir laisser passer quelques jours avant de tenter une seconde visite chez Beethoven. Quoique je la désirasse fort, on trouvera fort naturel que, pour un jeune homme heureux de vivre, une ville étrangère et riche offrît assez de plaisir et de distractions pour que le temps s'écoulât sans trop d'impatience. Enfin, je me présentai de nouveau à la porte sainte. Je sonnai, on vint m'ouvrir, mais on me dit : « Monsieur est tellement indisposé qu'il ne peut parler à personne ! » La prévision de cet empêchement n'était point entrée dans mes calculs ! je demeurai tout interdit, et dois avouer que l'égoïsme avec lequel nous naissons malheureusement tous me souffla fort mal en ce moment. Éprouver de l'intérêt et de l'inquiétude pour une vie aussi précieuse, eût été de ma part l'impression première et la plus naturelle; et cependant, quand je m'interrogeai de bonne foi, je ne sentis guère que la contrariété de voir mon espérance déçue. Je descendis tout maussade les quatre-vingts ou quatre-vingt-dix degrés de l'escalier. Dans la rue, je rencontrai une personne de connaissance qui m'avait vu sortir de la maison de Beethoven. Elle m'interpella de loin : « Vous venez de chez Beethoven ? lui avez-vous parlé ? » Je lui contai ma mésaventure. Elle me dit : « Je puis vous offrir quelque dédommagement. On doit exécuter ce soir pour un petit cercle intime de véritables amateurs de musique un des derniers quatuors de Beethoven qui sont encore manuscrits, bien qu'ils soient achetés par Steiner (le possesseur du fonds de musique qui appartient aujourd'hui à Haslinger). J'irai vous prendre et je vous y conduirai. » J'acceptai avec joie cette proposition.

Vers sept heures nous nous trouvions réunis dans un petit local sur le Graben, local qu'on ne pouvait pas appeler un salon, qui était tout au plus une grande chambre, et qui contenait déjà une grosse foule parmi lesquels je rencontrai les musiciens les plus considérables de Vienne, autant du moins que je pouvais les connaître. Il n'y avait de place pour s'asseoir, ni dans cette pièce, ni dans l'antichambre voisine. On voyait quelques siéges en petit nombre, et les quatre musiciens n'avaient d'espace que pour leurs pupitres et pour leurs personnes. C'était quatre des jeunes virtuoses les plus distingués de Vienne. Ils s'étaient chargés de cette tâche difficile avec tout l'enthousiasme de leur âge, et avaient fait dix-sept répétitions, et peut-être davantage, avant de se risquer à jouer devant un certain nombre de connaisseurs et dans une demi-publicité, l'œuvre nouvelle et énigmatique. Et les difficultés et les mystères des derniers quatuors de Beethoven semblaient encore alors tellement impénétrables, tellement invincibles, qu'on n'avait pu trouver que ces quatre jeunes inspirés pour oser l'entreprendre, pendant que des virtuoses plus vieux et plus célèbres déclaraient tout uniment la chose impossible. Le quatuor qu'on joua fut celui en *mi*-bémol de l'œuvre 127. Si les instrumentistes avaient eu beaucoup à apprendre et à travailler pour escalader ces sommets ardus, la tâche des auditeurs n'était pas facile non plus, et dans cette prévision il avait été décidé que chaque morceau serait joué deux fois de suite. On commença. Il se fit un silence de l'attente la plus inquiète, une attention religieuse Cela devait être ; car dans cette élite d'auditeurs, non seulement on n'était pas empêché de cette foule vulgaire pour laquelle le sublime et le profond se confondent dans un aspect également superficiel, et chacun, en conséquence, savait ce qu'il entendait et comprenait son voisin, ce qui doit produire une communauté d'opinion bien plus imposante ; mais encore on était singulièrement ému par cette pensée que le créateur de cet ouvrage profond vivait encore, qu'il était là dans le voisinage ; que, dans sa chambre solitaire, sur son lit de douleur, il essayait peut-être de s'élancer à de nouvelles pensées immortelles, et d'échapper ainsi à la sombre tristesse, au poids accablant de la vie. Assurément son esprit agissait au milieu de nous, y vivait plus qu'en aucun autre lieu, plus qu'aujourd'hui même à Vienne. Pour moi du moins, qui portais en moi les souvenirs les plus récents, son image et tout ce qui s'y attachait ne me quitta pas un seul instant. Le plaisir que j'en ressentis en reçut une consécration que doit éprouver aujourd'hui encore par la pensée tout artiste vraiment pénétré de respect pour le plus grand esprit créateur de notre siècle.

Ce n'est point ici le lieu d'exprimer un jugement sur cet ouvrage, qui, si j'essayais de le caractériser, me semblerait être l'œuvre d'un sérieux triste, qui sourit passagèrement et de loin en loin ; mais l'impression unanime qu'on en ressentit fut celle du respect pour le génie qui l'avait créé. Personne peut-être n'avait eu dès ce moment l'intelligence entière et véritable de ce travail (car c'est là encore un des problèmes du temps actuel); chacun peut-être en avait pris une idée toute différente ; mais le caractère du grand et du sublime, même non compris, et à l'état de pressentiment obscur, est d'attirer, d'élever et d'entraîner, et c'est là ce qui arriva en cette circonstance. Quelle que fût la diversité des émotions, chacun avait au moins la conscience qu'il avait à faire à quelque chose supérieur à son intelligence, et surtout à sa propre force créatrice. Quand on eut fini pour la seconde fois, les opinions se firent jour et s'exprimèrent. Les gens superficiels parlèrent le plus. Les plus émus avaient trop à s'occuper de ce qui se passait en eux pour se répandre en manifestations extérieures.

Mon compagnon me fit faire connaissance, en ma qualité d'étranger, avec les musiciens les plus distingués et d'autres hommes d'une importance réelle. Un nom, entre autres, me surprit tout-à-coup. On me dit, en me présentant à un monsieur élégamment habillé, avec un *par-dessus*, « M. Beethoven ! » c'était le frère du compositeur. Il commença sur-le-champ à me parler de son frère, et me ra-

conta beaucoup de choses sur tout ce qui avait été fait pour lui rendre l'ouïe. « J'ai promis, ajouta-t-il, dix mille florins au médecin qui parviendra à le guérir. » Je fus bien satisfait de ce vif intérêt qu'il prenait à la situation de son frère, sorte d'intérêt qu'on a, dans l'ordre habituel des choses, si rarement occasion de remarquer. Le frère de Beethoven me fit beaucoup de questions sur Berlin, sur l'opinion qu'on y avait de son frère, si l'on y exécutait fréquemment ses ouvrages et beaucoup de choses semblables. J'étais heureusement à même de lui répondre que ce grand génie y était apprécié avec plus de respect peut-être qu'à Vienne même; que l'exécution de ses symphonies et de ses quatuors y était pour ainsi dire permanente; que *Fidelio* faisait toujours partie du répertoire (ce qui n'était malheureusement pas le cas à Vienne), et que, dans les cercles des amateurs distingués, le nom de Beethoven, sans être exclusivement en honneur, l'était pourtant toujours à la première place. Sur quoi, M. Beethoven déplora qu'il n'en fût pas de même à Vienne. En revanche, il exalta une gazette musicale qui venait de s'établir à cette époque, et dont le rédacteur s'était fait le panégyriste emphatique de Beethoven. A mon avis, les sources de cette admiration étaient fort troubles; aussi n'en résultait-il guère que de ces considérations absurdes qui avaient pour but de résoudre les énigmes incomprises du grand esprit, et qui ont de nos jours donné lieu à tant d'aberrations de la part des imitateurs de cette manière. Le voir se passionner ainsi pour une admiration inintelligente et sans portée des œuvres de son illustre frère, me donna un sentiment, je ne dirai pas de défiance, mais de doute et de gêne à l'égard de cette nouvelle connaissance. Nous verrons jusqu'à quel point ce sentiment fut justifié.

Ainsi se passa cette soirée. Si je n'avais pas revu Beethoven, je l'avais entendu, j'avais eu en quelque sorte le dernier mot de ses admirables et originales créations (car le quatuor n'était terminé que depuis peu), de l'ordre d'idées dans lequel planait en dernier lieu l'activité de son esprit, c'était presque comme si j'eusse assisté au jet immédiat de sa faculté créatrice. C'étaient de nouveaux points de contact dans mes relations personnelles avec lui, surtout pour le but que je me proposais! Quelles que fussent la contrariété et la déception que j'avais éprouvées le matin, j'avais, en définitive, obtenu assez pour être reconnaissant au fond de mon cœur!

L. Rellstab.

(*La fin au prochain numéro.*)

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Reprise de LA NEIGE.

DÉBUT DE MADAME ANNA-THILLON.

Dans les vingt-cinq mille volumes au moins qui composent la bibliothèque de tous les opéras comiques ou non que la France a vus naître et mourir, on trouve souvent cette maxime éminemment philosophique qui, si elle n'est pas neuve, est du moins consolante, comme dit fort bien M. Bilboquet : *Tout finit et se renouvelle;* et nous la répétions en assistant, mardi passé, à la reprise de *la Neige.* La génération qui a joué cet ouvrage a tout-à fait disparu de la scène de l'Opéra-Comique, et même en partie de la scène du monde. C'est la jolie madame Pradher, madame Rigaut, dernière élève de Garat, Ponchard, Huet et Vizentini qui *créèrent*, comme on dit en terme de coulisses, l'opéra de M. Auber, et, ma foi, ce personnel en valait bien un autre sous le rapport de l'art du chant et de celui de jouer la comédie.

Le libretto de *la Neige* qui commence en quelque sorte la série de ces pièces si souvent imitées, dont l'action se passe chez ces éternels ducs souverains d'Allemagne qui n'ont jamais existé, surtout avec les mœurs, l'esprit français et les costumes qu'on leur prête, n'en est pas moins amusant pour cela, n'était pourtant un mari qui aime sa femme comme une maîtresse, ce qui est toujours peu intéressant au théâtre, et même dans le monde. Mais il y a dans tout cela un mystère, un mouvement, des situations empruntées à Walter Scott, qui sont aussi musicales que dramatiques, et qui, par conséquent, attachent, amusent le spectateur.

Dans le déluge d'événements artistiques et politiques qui surgissent, se pressent et s'oublient de notre temps, on croyait la partition de M. Auber usée et déjà vieillie; elle a causé une agréable surprise aux nombreux auditeurs que le début de madame Anna Thillon avait attirés à l'Opéra-Comique. *La Neige* est le produit de la muse jeune encore de M. Auber; de cette muse tout impressionnée des créations fraîches et originales de Rossini; mais si la couleur italienne domine dans ce joli tableau de l'auteur de *la Muette*, c'est cette couleur harmoniée des tons sévères, du goût et de la mesure scénique qu'exigent les ouvrages écrits pour le public français, qui veut *même en chanson du bon sens et de l'art.* La vie, la richesse, la vivacité abondent dans toute cette partition. Si l'instrumentation y est bavarde, pointue et tourmentée, si l'*appoggiatura* s'y montre fréquemment, c'est avec une élégance exquise, et ce n'est point surtout au détriment de la mélodie qui est plus franche en cette œuvre qu'en aucun autre ouvrage du compositeur. La partition de *la Neige* est, en un mot, la pierre précieuse la plus curieusement taillée, et qui scintille le mieux dans la couronne harmonique rayonnant au front de M. Auber. La reprise de cet ouvrage brillant est donc une bonne idée de l'administration du théâtre de l'Opéra-Comique. Si cela n'équivaut pas tout-à-fait à un ouvrage nouveau, c'est une preuve du moins que ce théâtre possède un répertoire qui plaît aux connaisseurs, peut attirer le public vulgaire ou de la petite propriété, et servir de modèle à nos jeunes compositeurs.

L'événement de la soirée était autant l'apparition de madame Anna Thillon sur la scène de l'Opéra-Comique, que la reprise de l'ouvrage de M. Auber. Madame Anna Thillon jouit de deux excellents priviléges pour réussir en France: elle est jolie et elle est étrangère. Bien que madame Anna Thillon ait reçu le jour dans la perfide Albion, et que, par conséquent, et pour le moment, elle doive être notre ennemie, nous dirons et répéterons ce qu'ont dit à peu près avant nous nos galants feuilletonistes: que madame Thillon est gracieuse et jolie; que son accent étranger n'est pas sans un certain charme; qu'elle nous offre l'aspect d'une de ces légères et vaporeuses vignettes anglaises dans lesquelles les graveurs seuls des bords de la Tamise nous représentent d'idéales beautés. Mais après avoir payé ce tribut de lieux communs à la galanterie française, forcé de rentrer dans les devoirs de la critique spéciale et consciencieuse, nous dirons à madame Thillon qu'elle chante fréquemment au-dessus du ton, défaut qui fait désespérer de l'avenir de tout chanteur ou de toute cantatrice en Italie comme en tout pays où l'on a l'oreille exercée et le vrai sentiment du chant; car en cela ainsi que pour l'honneur :

> Le ton est comme une île escarpée et sans bords;
> On n'y peut plus rentrer dès qu'on en est dehors.

Les voix qui chantent trop bas finissent par atteindre l'in-

tonation en forçant un peu ; mais celles qui l'ont dépassée y rentrent bien difficilement. Outre cet inconvénient grave, madame Thillon altère le texte et le surcharge de *fioriture*, de traits qui ne sont pas toujours d'un très bon style et avoués par un goût pur : cela sent un peu la méthode rétrospective italienne qui s'est modifiée depuis quelque temps, et qui n'exige pas une aussi grande dépense de vocalisation, mais un chant plus posé et plus expressif. Il faut dire encore à la débutante que toute cadence se fait par degré conjoint, et non au moyen de la seconde augmentée ou même de la tierce, ce qui assimile cette partie brillante de l'art du chant à la réponse que l'avocat Patelin conseille à son client Agnelet de faire à toutes questions qui lui seront adressées, réponse qui offre alors une grande ressemblance avec le cri du plus doux des animaux, et pourrait même finir par dériver en chevrotement.

Madame Anna Thillon représentera à l'Opéra-Comique le juste milieu entre la vocalisation pleine d'élégance, la méthode exquise de madame Damoreau, et la grande et large manière de madame Eugénie Garcia ; elle sera ce qu'on appelait autrefois une gentille Dugazon à roulades ou à roulettes.

Malgré les différents survenus entre nos deux nations, nous prions madame Anna Thillon de croire que c'est moins par patriotisme que par respect pour l'art du chant, et dans l'intérêt de son avenir de cantatrice, que nous lui présentons ces observations. Au reste, il y avait société nombreuse et choisie pour la voir, et entendre le charmant ouvrage de M. Auber.

Henri Blanchard.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Nous n'avons que souvenance d'un mélodrame aussi naïvement mélodrame que *le Château de Verneuil*, donné par M. Poujol au théâtre de la Gaîté. Les mânes des vieux mélodrames morts et oubliés depuis long-temps, ont dû tressaillir de joie en voyant ce légitime descendant de leur race ranimer l'éclat affaibli de leur gloire, remettre en honneur leurs cavernes, leurs perfidies, leurs panneaux mouvants, leurs narcotiques, en un mot tous leurs engins à émotion ; ils ont dû lui savoir gré d'obtenir par les mêmes moyens ces mêmes larmes qu'ils avaient fait couler eux-mêmes avec tant d'abondance, ces mêmes terreurs, cette même pitié qu'ils savaient inspirer sans avoir recours à la poétique d'Aristote ; ils ont dû se sentir revivre à l'aspect de ces crimes, de ces amours qu'ils avaient inaugurés sur la scène, ou dignement continués, et qui reparaissent enfin après d'autres crimes, d'autres amours qui avaient pu leur succéder, mais non les remplacer. Après une abdication forcée, il s'est remis en possession de ce qui lui appartenait de tout temps, c'est-à-dire de la curiosité vulgaire, des pleurs, des sympathies des admirations de la foule ; son retour dans le royaume qu'on avait usurpé sur lui a été un véritable triomphe.

Cette pièce est une de ces œuvres qu'il est impossible de comprendre pour peu qu'on ait l'intelligence saine, et qu'on raconte encore moins. Nous n'avons pas le fil d'Ariane pour vous conduire à travers les inextricables détours de ce labyrinthe dramatique. Qu'il vous suffise de savoir qu'on n'a jamais entassé plus de péripéties, d'empoisonnements, d'invraisemblances, d'impossibilités, que dans le présent mélodrame. Il n'y a pas jusqu'à un cadavre embaumé par le procédé Gannal, qui ne vienne apporter son contingent d'impressions funèbres dans cette lugubre pièce. Où s'arrêtera-t-on, grand Dieu ! lorsqu'on fait jouer la comédie par des morts ? Apprenez donc que le jeune duc de Verneuil est sur le point d'expirer ; son tuteur, qui est intéressé à ne pas rendre ses comptes, le remplace par une espèce de Sosie qu'il ramasse quelque part sur les grands chemins, et à qui il persuade de consentir à passer pour le duc défunt. Mais le véritable Verneuil n'était qu'en léthargie ; il se réveille. Deux pupilles c'est trop de moitié ; il faut donc en sacrifier un. Le traître qui est au service du tuteur, au lieu d'immoler le pseudo-Verneuil qu'il reconnaît être son propre fils, tue le véritable ; le voilà donc par ce crime père d'un grand seigneur. Mais on trouve le corps du jeune duc assassiné, on l'embaume et on l'expose sur la place du Châtelet. Une femme croit le reconnaître pour son fils, et pressée de questions, raconte qu'ayant été séduite par le traître en question, et ayant mis au monde un enfant voué par sa naissance même à la honte et au malheur, elle l'a substitué au fils du duc de Verneuil qui lui avait été confié. On voit que notre traître en croyant se défaire du jeune duc a été le meurtrier de son propre fils. Tout se découvre enfin ; et, inévitable autant que morale conclusion d'un mélodrame, le vice est puni et la vertu récompensée. Nos lecteurs ont pu reconnaître dans cette fable la sinistre histoire de ce jeune enfant tué à la Villette, embaumé, exposé à la Morgue, et qu'une femme avait pris pour son fils. C'est au moins une singulière chose de spéculer ainsi sur l'émotion qui s'attache à un crime récent ; nous pensions que ce fait était justiciable des tribunaux, et non du théâtre.

Grand miracle cette semaine au théâtre de l'Ambigu-Comique ! Une pièce de M. Charles Desnoyers a été sifflée, mais sifflée depuis la première scène jusqu'à la dernière. Cependant cette pièce, *Montbailly ou la Calomnie*, qui s'intitule audacieusement un drame, avait toutes les conditions de réussite : elle est mal écrite, diffuse ; l'invraisemblance des moyens le dispute à l'impossibilité des caractères ; le naïf et puéril appareil des œuvres de ce genre, tribunal mystérieux et cruel, cachots, instruments de torture, morts supposées qui ne sont que des léthargies plus ou moins longues selon le besoin de l'action, rien n'y manque, sinon la vérité et l'éloquence ; donc elle devait obtenir un éclatant succès. Mais pourquoi ce succès qui paraissait si probable, même si certain, a-t-il fait défaut ? Serait-ce que l'absence de style, de simplicité et de naturel dans l'enchaînement des faits, d'énergie logique dans la déduction des passions et des caractères ; serait-ce que la vulgarité, l'enflure des pensées et la niaiserie des incidents ne suffiraient plus désormais à préserver aux théâtres des boulevards une œuvre dramatique de la chute ? Ce serait là une grande merveille, et nous n'osons tout-à-fait l'espérer. Cependant, il faut bien le reconnaître, ce refus du public de s'associer à des conceptions qui mentent à toutes les idées, à tous les sentiments, n'est pas sans signification. Ces classes populaires sur l'ignorance présumée desquelles certains théâtres fondent des spéculations si étranges, et qui, la civilisation aidant, deviendront de jour en jour plus impossibles, ces classes là mêmes portent en elles aux représentations scéniques les germes de toutes les nobles choses que conçoivent les grands génies, et plus de style, plus de passions, plus de vérité qu'on ne peut leur en donner. Tout cela, si on veut, est à l'état d'instinct obscur et qui s'ignore presque lui-même ; mais c'est à vous de faire pénétrer la lumière dans ce chaos, et pourtant, au lieu de cette lumière que vous lui devez, vous ne lui faites que le funeste présent de ténèbres plus épaisses souvent que celles où il est plongé. Il arrive quelquefois que le public se laisse tromper ; mais le sentiment du beau, qui est au fond des intelligences même les moins cultivées, s'éveille enfin et proteste. C'est ce qui a eu lieu pour la pièce de M. Desnoyers. Cette sévérité des habitués de l'Ambigu-Comique est parfaitement

juste, comme on va voir; elle n'a eu que le tort d'être tardive et de ne pas s'être exercée sur quantité d'œuvres précédentes.

La calomnie est l'élément dramatique de cette fable. L'Yago du Shakspeare du boulevard, un nommé Duval, convoite l'héritage de sa tante, madame de Montbailly, cet héritage revient naturellement au fils même de cette dame, George. Notre pourchasseur de fortune a donc contre lui la loi et l'affection maternelle de madame de Montbailly; n'importe, il saura triompher de tous ces obstacles. Sous les apparences d'un perfide dévouement, il capte la confiance de celle qu'il veut tromper, lui insinue que la tendresse filiale de George n'est qu'un mensonge intéressé, une spéculation de chaque instant faite en vue de la succession à venir. Mille événements que provoque le calomniateur viennent confirmer madame de Montbailly dans les soupçons qu'elle a si crédulement accueillis : elle fait un testament par lequel elle déshérite son fils, et institue Duval son légataire universel George et sa femme se résignent donc à cette injustice qui leur enlève leur fortune, et, ce qui est plus douloureux pour eux, à leur séparation d'avec madame de Montbailly. Mais au moment de se quitter, une explication a lieu qui les réconcilie. La vieille dame succombe à son émotion, et meurt, sauf à ressusciter plus tard. Duval accuse George d'avoir tué sa mère pour la voler. L'existence d'un testament dans lequel madame de Montbailly maudit son fils et le déshérite vient encore corroborer cette accusation. En conséquence, emprisonnement de George et de sa femme, instruction du procès, jugement, application à la torture, toutes choses qui se suivent avec une merveilleuse rapidité. Mais plutôt que de laisser périr deux innocents, le mélodrame rappellerait les morts du tombeau; c'est ce qui arrive. Madame de Montbailly se réveille de sa léthargie, et fait éclater la vérité qui est la justification des malheureux inculpés, et la condamnation de la calomnie jusqu'alors triomphante.

Une pareille pièce ne pouvait être sauvée même par le talent des plus habiles auteurs, à plus forte raison par la médiocrité de ceux de l'Ambigu. Cependant mademoiselle Théodorine a montré une intelligence digne d'un meilleur rôle.

CONCOURS

DE MUSIQUE VOCALE, INSTRUMENTALE, ET DE DÉCLAMATION LYRIQUE AU CONSERVATOIRE.

INSTRUMENTS A VENT ET CHANT.

(Deuxième article[1].)

Et d'abord, par la rareté de bons violoncelles qui se fait sentir, nous devons réparer l'oubli que nous avons à nous reprocher du nom des deux jeunes artistes distingués par le public et justement récompensés par le jury qui a accordé le premier prix à M. Dancla jeune, élève de M. Norblin, et le second prix à M. Marx, élève de M. Valin; et nous profiterions de la même occasion pour glisser ici, afin de mettre notre conscience en repos en matière de typographie, deux mots d'*errata*. A la 44e ligne de la seconde colonne de ce même article, lisez : *le voir entouré*, au lieu de *la voir entourée*, et à la 52e ligne de la même colonne : *pantelant*, avec virgule, au lieu de *pantelante*, qui forme là au féminin, et sans virgule, un gros non-sens. Ayant réglé cette affaire importante qui nous tranquillise sur notre avenir littéraire, qu'au reste nous plaçons en pareille circonstance, lorsqu'elle se représentera, sous la sauve-garde de l'intelligence des lecteurs de la *Gazette musicale*, nous leur dirons que les concours pour le basson, le hautbois, la flûte, le cor et cor à piston, n'ont pas été moins intéressants que ceux des autres instruments. Trois concurrents se sont présentés pour le basson; un second prix a été partagé entre MM. Espaignet et Carrier. L'un et l'autre nous ont fait entendre un son faible et mou; ils ont assez bien lu le morceau à première vue.

Quatre hautboïstes se sont présentés dans la lice. Le n° 1 possède un son aigre, mais il a du style et n'a pas mal déchiffré; le n° 2, plus âgé, tire un meilleur son que le précédent, même style qui sans doute vient du même maître; il a bien déchiffré à première vue; le n° 3, même qualité, mais mal lu; le n° 4, à peu près de même que les précédents. Le n° 2, M. Baud, à ce qu'il nous semble, a obtenu justement le premier prix, et MM. Garimont et Vicq ont partagé le deuxième prix. MM. Carteret et Cuignot, élèves de M. Meifred, sont venus se disputer le prix de cor à piston; il ont joué sans musique et ne se sont pas trop perdus dans des points d'orgue, sorte d'innovation assez hardie dans un concours d'élèves. Les deux jeunes concurrents ont fait honneur à leur maître, et ont été gratifiés d'un second prix. Nous engageons le premier, s'il veut atteindre un premier prix l'an prochain, à tâcher d'acquérir plus de fermeté de son, et d'ampleur dans les cordes basses; et le second, s'il veut parvenir au même résultat, à cadencer moins lourdement. M. Baneux a obtenu le premier prix de cor sans le moindre piston. Nous l'engageons à travailler pour le mériter comme s'il devait ne l'obtenir que l'année prochaine. M. Claudel a obtenu le second prix; MM. Rémusart et Brunet, élèves de M. Tulou, ont partagé le premier prix de flûte, et M. Moreau a conquis le deuxième; ces trois messieurs nous ont assez bien décalqué la manière du maître, et ont même lu assez facilement à première vue un morceau en 6/8 assez facile.

Le concours de clarinette qui a terminé la séance a été très brillant tant par le morceau qu'on y a joué que par la manière dont il a été exécuté. M. Blancou, qui a enlevé le premier prix, possède déjà un talent remarquable par le son pur et doux qu'il tire de son instrument, par le phrasé, le style et l'aplomb de bon musicien qu'il a montré en lisant à première vue le morceau d'épreuve. Il a provoqué d'unanimes applaudissements que la sonnette du président du jury a voulu vainement comprimer. De même que Danton disait de sa voix tonnante à Herman, président du tribunal révolutionnaire, qui voulait lui imposer silence : La voix d'un homme qui défend sa vie et son honneur doit faire taire le bruit de ta sonnette! M. Blancou aurait pu s'écrier : monsieur le président!

Le charme de ma clarinette
Vient d'annuler votre sonnette.

Notre transport poétique et admiratif pour le jeune artiste qui a conquis d'une manière si brillante le premier prix ne doit pas cependant nous faire oublier que M. Soler, qui a déployé aussi beaucoup de talent, a obtenu le second prix et n'a pas été moins applaudi.

Le lendemain de ces suffrages universels qui sonnaient mal aux oreilles du jury, le concours de chant a commencé. Les concurrents étaient au nombre de dix-sept, cinq hommes et douze dames. Il n'y a pas eu de premier prix pour les chanteurs. Trois des concurrents se sont partagé le second prix : ce sont MM. Carlot, Planque et Laurent. Nous devons signaler cependant un de ces concurrents, joli ténor

(1) Voir la *Revue et Gazette musicale de Paris*, du 9 aout 1840.

qui, ayant chanté avec beaucoup d'âme et de goût l'air de *Joseph*, est devenu, par les applaudissements qu'il s'est attirés, l'innocent motif d'un coup d'état qui a porté la stupeur dans l'auditoire. Un monsieur est venu dire assez brusquement de la part du directeur du jury que si l'on continuait d'applaudir, il allait lever la séance, faire évacuer la salle, et que le concours aurait lieu ensuite à huis clos. Il ne s'est pas trouvé au parterre garni par le tiers-état, le moindre Mirabeau qui ait osé répondre à cet autre duc de Brézé, grand-maître des cérémonies qui parlait ainsi sans cérémonies : *Allez dire à votre maître que nous sommes ici par la puissance du peuple* et des contribuables, *et que nous n'en sortirons que par la force des baïonnettes!* La froide impartialité administrative et directoriale a prévalu, et le concou s a continué.

Mademoiselle Blanchet, la première de cette longue série de Damoreau et de Grisi, en berbe, est entrée en matière. Mademoise le Blanchet possède une figure juive et une voix de *mezzo contralto*; elle prononce bien et n'a guère autre chose de remarquable. Mademoiselle Mélanie Morel, qui a eu plusieurs voix pour le second prix, a de fort jolis cheveux blonds et une voix de soprano dont elle se sert avec beaucoup de facilité. Élève de M. Bordogni, elle n'est entrée au Conservatoire qu'en novembre dernier, où elle a fait de rapides progrès. Mademoiselle Hermance Révilly est une belle brune, grande et bien faite, dont la voix manque un peu de légèreté dans le trait et la cadence : mais qui émet le son avec beaucoup d'âme. Elle a dit l'air de l'*Élisabeth* de Rossini, intercalé dans le *Comte Ory*, avec beaucoup d'expression dramatique. La suivante, que nous désignerons sous l'appellation du n° 4, n'ayant pu distinguer son nom, est une petite blonde douée d'une organisation exquise qui pourra devenir, si e le ne l'est déjà, une cantatrice intime, et qui, par conséquent, a pu être difficilement appréciée par un jury qui veut, avant tout, une voix en dehors et de l'éclat. Celle-ci, qui grasseye, au reste, a chanté avec un style et un goût parfaits. Mademoiselle Hiver, qui a déployé une voix assez fraiche par les quarante degrés de chaleur qui régnaient dans la salle et nous a fait entendre des gammes chromatiques quelque peu empâtées, quoiqu'elle possède une voix pointue, ne laisse pas que d'être une chanteuse agréable. Mademoiselle Caudron, Goudron ou Beaudron, est une petite brune fort gentille, à beaux cheveux noirs, dont la voix est impressionnable, et qui articule bien. Elle a aussi chanté avec expression un air du *Comte Ory*. Mademoiselle Lavoye, gracieuse blonde, élève de madame Damoreau, et deuxième prix de 1839, a dit un air de *Robert-le-Diable* avec autant de charme que de sûreté; sa prononciation est très nette; et puis est venue une autre concurrente sans conséquence; et puis mademoiselle Francis Cornu, deuxième prix de 1838, qui a chanté comme une lauréate habituée aux succès, et qui a réuni tous les suffrages du jury; et puis mademoiselle Olivier qui nous a dit l'air du *Pré aux Clercs* avec une facilité de vocalisation, avec des cadences d'un fini précieux, avec une grâce de cantatrice enfin qui vont la placer sans doute sur une de nos scènes lyriques.

Parmi toutes ces voix jeunes, fraiches, grêles, faciles, lourdes, brillantes, celle de mademoiselle Descot, deuxième prix de 1839, et l'une des bonnes élèves de madame Damoreau, qui n'en fait jamais d'autres, la voix de mademoiselle Descot, disons-nous, est une des plus réelles, des mieux posées. Mademoiselle Demaître est une bien jolie, mais bien craintive élève de M. Panseron; elle a beaucoup d'étendue dans la voix, mais elle apprendra sans doute que le jeu de la physionomie doit seconder le jeu de cette voix et se mettre en harmonie avec elle. Mademoiselle Destrées nous est venue chanter avec une voix imposée, non par le jury, et pour mieux dire, inposée, dans le sens contraire de posée, le grand air du *Freyschütz*, qu'avait dit précédemment mademoiselle Descot avec succès. L'indifférence qu'a éprouvée cette concurrente qui était la douzième, et par conséquent la dernière, venait sans doute de la lassitude de l'auditoire.

Somme toute, ce concours a été très satisfaisant, disons même remarquable. Quatre premiers prix ont été justement répartis entre mesdemoiselles Descot, Hermance Revilly, Francis Cornu et Lavoye. Deux seconds prix ont été accordés à mesdemoiselles Olivier et Demay. Puis est venu le concours de déclamation lyrique. Mesdemoiselles Descot et Levi ont obtenu le premier prix pour l'opéra-comique, la première dans *la jeune femme colère*, et la seconde dans *la jeune prude*. Il a été donné un second prix à M. Carlot.

Deux concurrentes seulement se sont présentées pour la tragédie lyrique, mademoiselle Capdeville et mademoiselle Revilly. Toutes deux élèves de M. Auguste Nourrit qui continue d'une manière remarquable, il vient de nous le prouver cette année, la mission de son frère. Adolphe Nourrit, qui nous avait donné mademoiselle Falcon, Mademoiselle Capdeville a dit, chanté, déclamé ou *agi*, comme disait Talma, la grande scène de *la Vestale* et le duo avec Licinius, d'une manière on ne peut plus dramatique, et qui annonce des débuts brillants à l'Opéra. Nous lui reprocherons seulement d'avoir une passion, une douleur trop arrangées. Elle apprendra plus tard qu'il faut, pour représenter nos princesses tragiques, avoir le diable au corps, ainsi que le disait Voltaire à mademoiselle Clairon.

Mademoiselle Revilly n'a guère plus d'animation physiognomonique; elle a été même un peu au-dessous du ton dans la romance *Sombre forêt* de *Guillaume Tell*, et dans le duo avec Arnold. Nous l'engagerons aussi à ne pas payer le tribut à cette prononciation affectée, maniérée, qui consiste à dire *je teremble*, pour je tremble, *s'il allait paraitere*, pour s'il allait paraître, etc. A l'exception de ces légères taches qui disparaîtront bientôt, les deux concurrentes ont été nobles, touchantes, passionnées, et ont bien mérité le premier prix qu'elles ont partagé en sœurs, en attendant qu'elles se le disputent en rivales devant un public qui leur rappellera peut-être quelquefois qu'elles ne sont point encore parvenues aux sommités de l'art, ce qu'elles ont dû croire en se voyant saluées, fêtées par les unanimes applaudissements d'un public de familles bienveillantes.

Henri BLANCHARD.

CONCERTS VALENTINO.

SYMPHONIE DE CHASSE, PAR M. KITTL,

Directeur du Conservatoire de Prague.

Il est une grande péripétie dans la vie du compositeur, c'est celle qui se fait en lui lorsque, arrivé sur la limite de l'art connu, enseigné, il s'élance au-delà. Là, se présentent plusieurs chemins vous conduisant au sublime ou au ridicule, qui ne sont qu'à un pas l'un de l'autre, comme l'a fort bien dit Napoléon. Vous risquez beaucoup de ne rencontrer que le dernier si vous n'avez point acquis d'abord tous les secrets, toutes les formules, tous les artifices, toutes les immenses ressources enfin de l'art écrit : vous tombez alors dans les niaiseries de la musique imitative, vous faites des batailles de Prague, de Marengo, d'Austerlitz pour le piano, et vous pouvez fort bien rêver de faire exprimer par les voix multiples de l'orchestre les fluctuations du cinq pour cent. Mais si vous avez reçu du ciel l'*influence secrète*, si vous vous appelez Christophe Colomb, M. chief-

Ange, Haydn, Mozart, Byron ou Weber, vous découvrez alors un nouveau monde, vous créez un art dans l'art.

Il est moins puéril pour le critique que ne pourraient le penser quelques esprits étroits et méticuleux, de suivre ces grands maîtres dans les routes qu'ils ont ouvertes à la science de l'esthétique, et dans le vaste champ de l'imagination. Ainsi les hommes d'un génie ardent, inquiet et mélancolique en même temps ont créé le genre fantastique dont le *Don Juan* et le *Freyschütz* nous offrent les plus beaux modèles, les types éternels. Les hommes d'un esprit plastique et plus positif, mais non moins poétique, se sont complu à reproduire les bruits tumultueux ou les charmes harmonieux de la nature par la science des sons. Haydn, dans *la Création du monde*, Grétry, dans l'air de Gessner de son opéra de *Lisbeth*, et Beethoven qui a tant élargi cette route dans sa *Symphonie pastorale*, nous offrent d'admirables exemples de ce beau genre de musique qui rivalise, et laisse même bien loin derrière lui tout le prestige de la peinture.

Il serait ingrat et peu Français d'oublier que notre grand Méhul a été un promoteur, un propagateur de cette belle forme de l'art dont son maître, Gluck, lui avait donné l'exemple dans le morceau d'*Armide :*

Plus j'observe ces lieux et plus je les admire,

où la fraîcheur matinale, le frémissement du feuillage, le murmure des ruisseaux sont admirablement peints. Méhul, dans *Uthal*, mais surtout dans son ouverture du *Jeune Henri*, nous a donné des tableaux tout empreints de ce charme et de cette vérité naturels qui sont en dehors de la science scolastique. Cette préface immortelle d'un ouvrage oublié, cette belle ouverture qui peint si bien le lever de l'aurore, le mystère des bois, l'air tiède et suave du matin, les préparatifs de la chasse, le galop des chevaux, les aboiements des chiens, les appels lointains des chasseurs, la course précipitée du cerf, le coup mortel qu'il reçoit, les pleurs même qu'on croit lui voir répandre, et la fanfare triomphale des vainqueurs, tout cela excita, à son apparition, un enthousiasme, une admiration qui se renouvellent toujours à l'audition de ce chef-d'œuvre.

Avant que Beethoven entrât si largement dans cette voie poétique de son art, les Allemands, exclusivement livrés aux spéculations de l'harmonie, ne comprenaient point cette musique en dehors du style fugué; aussi l'ouverture du *Jeune Henri* ne produisit-elle aucun effet à Vienne ; et ce public si éminemment musical, si éclectique, mais recherchant le dessin du tableau sans se préoccuper de sa couleur, resta froid devant ce chef-d'œuvre. C'est pourtant ce beau tableau que M. Kittl, directeur du Conservatoire de Prague, a entrepris de refaire ou d'imiter, tant les idées se modifient, se transforment dans les arts, suivant le temps et les mœurs. Les amateurs de bonne et sérieuse musique doivent savoir gré à M. Valentino d'être ainsi à la question, et de leur faire connaître les tentatives importantes et estimables qui se font, outre Rhin, en musique instrumentale. *La symphonie de chasse* de M. Kittl a été exécutée à Leipzig sous le patronage et la direction de Mendelsohn Bartholdy, ce qui déjà était un titre de recommandation. L'œuvre de M. Kittl n'est point destiné, nous le croyons du moins, à produire une grande sensation dans le monde musical. C'est un ouvrage tranquille, estimable, bien fait, bien écrit et à peu près de la force de la symphonie de Taeglichsbeck, que la société des concerts nous fit entendre il y a deux ans. Cela manque de verve, d'originalité, d'animation ; mais on ne peut employer les moyens d'école avec plus d'élégance, de goût et d'*ingéniosité*. Le premier morceau en mesure à six-huit est intitulé : *Le départ;* il commence par un appel des instruments en cuivre, et bientôt après un dialogue serré des instruments à cordes se développe d'une manière intéressante et termine bien cette première partie. L'*Andante*, qui nous a paru le meilleur morceau de la symphonie, peint le repos des chasseurs par des effets délicieux. Le compositeur-peintre semble avoir usé là toutes les couleurs de sa palette. Le *Scherzo*, destiné à exprimer la joie, le tumulte, le brouhaha d'un repas de chasseurs, ne remplit pas tout-à-fait sa mission. On n'entend point là dedans le cliquetis des verres, les éclats de rire, l'orgie bachique enfin d'une réunion d'hommes échauffés et turbulents. C'est un *minuetto* vif, alerte, original comme en ont fait Haydn et Mozart; mais rien d'excentrique, de brusqué, d'exceptionnel comme l'aurait trouvé l'auteur de la symphonie pastorale. Le final que l'auteur a consacré à peindre la fin de la chasse, n'est pas sans quelque ressemblance par le thème avec celui de l'*allegro* de l'ouverture de *Guillaume-Tell*, que l'orchestre venait d'exécuter avec beaucoup de verve avant la symphonie de M. Kittl. Les cors ont souvent mal et lourdement attaqué dans cette symphonie qui, rendue avec plus d'ensemble et de chaleur, sera mieux appréciée aux prochaines auditions, et produira, nous en sommes convaincu, plus d'effet sous la direction de l'habile chef d'orchestre qui dirige si consciencieusement les concerts de la rue Saint-Honoré.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** Après avoir fait bien des dispositions différentes pour l'ouverture de l'Opéra, après avoir fait annoncer, tantôt que Duprez ferait en cette occasion sa rentrée, tantôt qu'on recommencerait par le *Diable amoureux* cette nouvelle ère, l'administration paraît s'être décidée pour *les Martyrs*, dans lesquels Duprez reparaîtrait lundi prochain. C'est du moins ce qu'annonce l'affiche. En attendant, les incertitudes passées nous autorisent peut-être à dire encore une fois, comme nous l'avons déjà fait il y a huit jours, que l'Opéra rouvrira *ad libitum* par le ballet du *Diable amoureux*, ou par un opéra quelconque. Une seule nouvelle est certaine, et c'est de beaucoup la plus importante : Duprez étudie sérieusement le rôle de Robert-le-Diable, et n'attend plus que l'arrivée prochaine de Meyerbeer pour s'entendre avec l'illustre maître sur les changements que la nature de sa voix exige. Un mois ne se passera pas avant que nous l'entendions dans cet opéra.

*** C'est par erreur que plusieurs journaux ont annoncé que l'opéra de *la Tour de Pise* avait été retiré par les auteurs. Il ne s'agit que de changements qui ne sont pas de nature à faire ajourner long-temps cet ouvrage.

*** Depuis plusieurs jours, Thalberg est revenu à Paris pour se reposer de ses triomphes. Ce grand artiste a joué à Ems six fois devant toute la cour de Russie ; inutile de dire qu'il a produit un immense effet; ainsi l'impératrice et la grande-duchesse lui ont fait remettre deux bagues en diamants de la plus grande beauté. Pour fêter l'arrivée de la cour de Russie à Darmstadt, le grand-duc fit prier M. Thalberg de s'y rendre. Il a excité l'enthousiasme dans un grand concert qu'il a donné à la cour, où il a joué sa fantaisie sur Moïse et un nouveau morceau sur *la Donna del Lago*, qui a été redemandé.

*** Avant-hier a eu lieu à Saint-Germain-l'Auxerrois la réception de l'orgue réparé et augmenté. C'est, comme nous l'avons déjà dit, M. Boëly qui est nommé organiste de cette paroisse.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 50.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
3 m.	8	9 »	10 »
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 23 août 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été:
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.:
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique:
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Les musiciens de l'ancienne Rome; par É. FÉTIS. — Sur Paganini, à propos de sa mort; par F. LISZT. — Chronique dramatique. — *Biographie :* Godefroi Weber; par G. KASTNER. — Liszt à Ems. — *Revue critique :* Études pour le piano, par Édouard Wolff; par H. BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

LES MUSICIENS DE L'ANCIENNE ROME.

La musique, cet art divin qui avait été en si grand honneur parmi les Grecs, était tombé à Athènes dans une complète décadence. Les chanteurs, les citharèdes, les joueurs de flûte n'avaient plus d'occasions de déployer leurs talents; on ne les appelait plus ni pour les festins, ni pour les mariages, ni pour les funérailles. Aussi ceux qui avaient un mérite réel s'empressaient-ils de s'expatrier. Philodème, tibicène très remarquable auquel le jury des jeux pythiens eût décerné des couronnes s'il eût vécu dans des temps meilleurs, et dont ses compatriotes méconnaissaient le génie, prit la résolution de s'éloigner, persuadé qu'il rencontrerait facilement une terre moins ingrate. Il partit, et vint aborder aux rives de l'Italie. Rome était alors le foyer des arts. Philodème était parti d'Athènes la bourse assez mal garnie; il fut obligé d'avoir recours à son talent pour vivre pendant la route. Non seulement il jouait parfaitement de la flûte, mais il avait une fort jolie voix, et cette double ressource lui servit à merveille. Il savait des chansons appropriées à chaque profession. Rencontrait-il, chemin faisant, des gens de la campagne occupés à récolter de beaux épis dorés, il leur faisait entendre la chanson des moissonneurs, et recevait l'hospitalité comme récompense. Pour ceux qui traçaient des sillons à l'aide de la charrue, il avait la chanson du laboureur; pour les gardiens des troupeaux, il avait celle des bergers; pour les femmes qu'il voyait berçant des enfants sur leurs bras, il avait celle des nourrices. Il savait également des airs destinés à exprimer les diverses situations de l'âme, et d'autres consacrés aux cérémonies de la vie civile, comme les fiançailles, le mariage, les funérailles, etc. Etant en mesure de se rendre agréable à chacun, il était bien reçu partout. C'est ainsi, c'est en recevant chaque soir un gîte pour prix de ses airs et de ses chansons, qu'il arriva jusqu'à Rome.

Le jour où Philodème entra dans la ville des Césars, c'était grande fête pour le peuple. La foule circulait dans les rues et sous les portiques, donnant tous les signes de la gaieté la plus expansive. Il suivit le flot populaire, et fut conduit, sans le savoir, vers la plus belle place, au *Forum romanum*, entre le mont Palatin et le Capitole. Les marchands avaient décoré leurs boutiques de ce qu'ils avaient de plus beau, de plus frais et de plus à la mode. Ici c'étaient, à côté d'étoffes de laine teintes en diverses sortes de pourpres, des tissus de soie nouvellement importés, et qui se payaient au poids de l'or. Là étaient rangés symétriquement des vases de Cos et d'Adria, des plats en terre de Samos, des amphores de Sagonte en Espagne, et de Pergame en Asie; toute cette luxueuse vaisselle enfin que les riches étalaient dans leurs festins. A côté d'une boutique de parfums, il se trouvait un marchand de bijoux, d'or, de

pierreries et de petites statuettes des dieux en métaux précieux. Auprès de là encore on vendait des fruits apportés à grands frais de différentes parties du globe, et des gâteaux au miel préparés pour les sacrifices. Philodème considérait attentivement beaucoup de choses nouvelles pour lui. Il quitta cependant les portiques, pour se rapprocher du centre de la place sur laquelle il voyait s'agiter plusieurs groupes nombreux, et tenta de se glisser au milieu de l'un d'eux. Après de patients efforts, il se trouva au premier rang d'un cercle assez étendu qui s'était formé autour d'un faiseur de tours. Il vit un homme vêtu d'une manière burlesque, placer des olives sous un gobelet, les faire disparaître et revenir, sans qu'on pût deviner par quels moyens il opérait ces prodiges. Changeant de rôle, le bateleur annonça qu'il vendait des secrets et des drogues pour toutes sortes de maladies. Pour les maux de dents, il offrait un mélange d'huile cyprine et des cendres d'un chien mort de la rage ; pour la fièvre, des sachets de toile de lin renfermant des têtes de vipères ou des cœurs d'hirondelles ; pour les maux de nerfs, de la graisse de vautour sèche, et cent autres médicaments non moins efficaces. Philodème se demandait si le charlatan n'aurait point par hasard de remède contre la pauvreté. Son étonnement redoubla, du reste, quand l'homme aux opérations magiques se mit à jouer avec des serpents dangereux, et s'introduisit des épées dans la gorge. Philodème frémissait, et songeait qu'il valait encore mieux jouer de la flûte que de faire un pareil métier. Il se retira. Au milieu d'un autre groupe, il vit des saltimbanques qui s'appliquaient à imiter les mouvements et les allures des animaux ; d'autres qui dansaient d'un seul pied sur une sphère ; d'autres encore qui marchaient sur une corde tendue.

Au moment où Philodème était le plus attentif, il se fit un grand mouvement à l'une des extrémités de la place. Des hommes vêtus d'habits de différentes couleurs et la figure couverte d'un masque, venaient de paraître subitement et attiraient tous les regards. Ils s'arrêtèrent, et le peuple se rassembla autour d'eux comme s'il s'attendait à un spectacle divertissant. En effet, les nouveaux acteurs de la fête tirèrent des instruments de dessous leurs robes et se mirent à donner un concert, après quoi ils jouèrent des scènes d'un genre comique. Philodème était tout oreilles. Quand les masques eurent disparu et quand la foule se fut dispersée, il s'approcha d'une personne qui lui paraissait respectable, et, l'abordant le sourire sur les lèvres, il lui demanda de vouloir bien lui expliquer à quelle occasion se donnaient les réjouissances dont il était témoin : — Volontiers, lui dit l'homme auquel il s'adressait, car je reconnais à votre accent et à votre ignorance de ce qui se passe ici, que vous êtes étranger. — A la vérité, répliqua Philodème, je viens à Rome pour la première fois. Athènes m'a vu naître; et les usages du pays où je me trouve en ce moment ne me sont point familiers. — Je vais vous mettre au fait de ce que vous désirez savoir. Depuis un temps immémorial les joueurs de flûtes, accoutumés à figurer dans les cérémonies publiques, étaient nourris aux frais de la république, dans le temple de Jupiter. Ils vivaient ainsi dans une douce quiétude. L'an 443, les censeurs Ap. Claudius et C. Plautius prirent des mesures pour arrêter les progrès du luxe : leurs réformes vinrent atteindre les tibicènes dans leurs paisibles fonctions, parce que, suivant eux, ces derniers ne servaient qu'à entretenir dans Rome le goût des plaisirs et de la mollesse. Par un mouvement de zèle exagéré pour le bien public, ils remirent en vigueur une loi qui restreignait la pompe des funérailles et réduisait à dix le nombre des joueurs de flûte. Pour comble de disgrâce, ceux-ci perdirent en même temps la faculté d'être nourris dans le temple de Jupiter. Ils ressentirent vivement cette double injure, et s'assemblèrent pour s'entendre sur la conduite qu'il conviendrait de tenir dans d'aussi graves circonstances. « Eh quoi ! dirent-ils, au mépris des plus respectables priviléges, on nous enlève le droit d'user de nos talents et de faire bonne chère ; on nous fait violemment descendre du rang élevé où la reconnaissance du peuple romain nous avait placés. Nous serions dignes du traitement qu'on veut nous infliger si nous nous montrions disposés à le supporter. Partons, sachons nous soustraire à l'autorité d'odieux magistrats. » Effectivement, ils quittèrent Rome furtivement et se retirèrent à Tibur. Les Tiburtins, qui n'étaient pas accoutumés à de pareilles bonnes fortunes, les accueillirent parfaitement et se régalèrent de leurs concerts, charmés de voir d'habiles artistes se fixer parmi eux.

Le premier mouvement fut de rire à Rome de la disparition des tibicènes. On trouvait plaisant cette révolution d'une nouvelle espèce, et l'on ne doutait pas que les fugitifs ne revinssent d'eux-mêmes, honteux de leur démarche. Cependant, on s'aperçut bientôt que la prolongation de cet état de choses n'était pas sans inconvénients. Il ne restait plus un seul tibicène pour jouer pendant les sacrifices ni pour accompagner les funérailles. La religion du peuple romain s'alarma de cet incident, et le sénat dépêcha des envoyés aux Tiburtins pour les engager à faire entendre raison aux musiciens rebelles. Les Tiburtins avaient plusieurs motifs pour prendre en considération la demande du sénat ; la première, qui dispense d'énumérer les autres, c'était que les Romains pourraient au besoin exiger par la force ce qu'ils se bornaient à réclamer comme un procédé de bon voisinage. Leurs hôtes, en témoignage de reconnaissance, avaient été d'ailleurs si prodigues de concerts qu'on savait à peu près tous leurs morceaux par cœur. Les joueurs d'instruments furent convoqués à une assemblée solennelle, et là, avec les ménagements commandés par la circonstance, on leur fit connaître le message du sénat romain. On avait espéré que leur rancune céderait à ce que la démarche de leurs compatriotes avait de flatteur pour eux. Il n'en fut point ainsi : leur résistance fut inébranlable. En vain les meilleurs orateurs d'entre les Tiburtins mirent-ils en réquisition toutes les ressources de leur éloquence pour faire entrer en eux l'esprit de conciliation ; ils demeurèrent sourds aux argumentations les plus déliées de la logique. Il fallut désespérer de les convaincre. Les Tiburtins, qui n'ont pas moins d'adresse à ourdir une trame que d'habileté dans l'art de manier la parole, s'avisèrent d'un autre expédient. Après avoir déclaré aux musiciens qu'ils n'avaient voulu que prendre la mesure de leur attachement, ils les félicitèrent d'une détermination qui portait le cachet de la dignité, et les invitèrent à un banquet public. Les musiciens ont toujours passé pour affectionner au plus haut degré la chère délicate et surtout le bon vin. Les amphores furent prodigués ; les vins d'Italie, d'Espagne et des Gaules se succédèrent sans interruption jusqu'à ce que les héros de la fête en subirent l'influence soporifique. Ces derniers endormis, on fit venir des chariots sur lesquels ils furent chargés pêle-mêle et conduits à Rome. Leur sommeil était si profond, qu'ils ne s'aperçurent de rien ni au moment de leur départ, ni pendant la route. Leur surprise fut grande le lendemain, lorsqu'ils se réveillèrent au point du jour sur le Forum. Le bruit de leur retour s'étant répandu, il se fit un grand concours de peuple ; chacun s'empressa autour d'eux pour les féliciter de s'être rendus enfin au vœu de leurs concitoyens. On feignit d'ignorer à quel stratagème les Tiburtins avaient eu recours pour les ramener. Ils promirent de ne plus s'exiler désormais, à la condition qu'ils rentreraient en possession de leurs anciens priviléges, y compris les repas dans le temple de Jupiter. De plus, on leur permit de célébrer à perpétuité une fête annuelle à

l'occasion de laquelle ils se promèneraient dans les rues vêtus de longues robes, masqués, en chantant et en se livrant à la joie licencieuse qu'ils font éclater encore aujourd'hui. Cette fête, qui dure trois jours, a été fixée aux ides de juin, c'est-à-dire précisément à l'époque de l'année où nous sommes. Vous venez de voir passer les descendants des tibiciens dont je viens de vous conter l'histoire.

Philodème remercia le narrateur et prit congé de lui pour essayer de rejoindre la mascarade, décidé à tenter une démarche du succès de laquelle son sort allait dépendre. Ce ne fut pas sans peine qu'il s'orienta dans les rues de Rome. Le hasard, qui l'avait déjà si bien servi, lui fut encore favorable, et sur le forum Trajanum il se trouva en présence des musiciens qu'entouraît une foule compacte. Moitié par audace, moitié par prière, il réussit à percer le cercle de curieux. Au moment où les personnages qui faisaient l'objet de l'attention générale venaient d'achever une de leurs scènes burlesques, il s'approcha de celui qui paraissait être le chef de la bande, et le tirant par sa robe, il le conduisit à l'écart : — Excusez-moi, dit-il, si je vous aborde aussi brusquement; mais je ne connais personne ici, et je suis forcé de me présenter moi-même. — A la vérité, repartit une voix grave qui prenait un caractère plus solennel encore en passant par la bouche de bronze d'un masque sur lequel se peignait une perpétuelle grimace, à la vérité, je trouve que tu agis sans façon. Sais-tu bien à qui tu t'adresses? — Je sais que je parle à un artiste éminent, et c'est comme tel que je l'ai choisi pour me confier à lui. — Qui es-tu? demanda la voix en se radoucissant par l'effet du compliment que venait de tourner adroitement Philodème. D'où viens-tu? Que veux-tu? — Je suis Grec de naissance, reprit notre jeune homme, musicien par état; j'arrive d'Athènes, et je voudrais entrer dans le respectable corps des tibicènes de Rome. — Ah! ah! voici qui n'est pas mal présomptueux, s'écria la voix avec un accent goguenard. Sais-tu bien, habile flûtiste d'Athènes, que nous n'avons nulle envie de recruter de nouveaux frères. Nos profits sont grands; mais si nous t'admettons au partage, la part de chacun se trouvera diminuée. Or, tu comprends que je puis difficilement faire à mes collègues une proposition aussi malsonnante. D'ailleurs, quel est ton talent pour avoir l'ambition de te joindre à nous? — Mon talent est bien mince, repartit Philodème, qui sentait qu'une excessive modestie était le seul moyen de réussir; mais je sais combien vos conseils et votre exemple peuvent le développer. Quant à la part que j'aurai dans vos profits, elle ne sera que ce que vous voudrez la faire, et proportionnée au mérite que vous me reconnaîtrez. — Allons, tu me gagnes, dit la voix en s'adoucissant de nouveau; viens chez moi ce soir, au soleil couchant, je te présenterai à mes collègues réunis. Tu demanderas la maison où demeure le chef du collége des tibicènes. Maintenant je te quitte, car nous n'avons point achevé notre tournée.

Philodème se promena jusqu'à l'heure indiquée, admirant les merveilles d'une ville qui avait rassemblé dans ses murs des échantillons du luxe de toutes les nations. Les derniers rayons du soleil coloraient le faîte des édifices, lorsqu'il s'arrêta devant la maison du chef des tibicènes que des renseignements souvent demandés lui avaient fait découvrir. Un esclave l'introduisit dans la salle à manger où de nombreux convives étaient couchés autour d'une table chargée de mets. Son interlocuteur du matin, qu'il ne reconnut pas d'abord, parce qu'il s'était débarrassé de son masque pesant, lui fit signe de la main, l'invita à prendre sa part du banquet, et le présentant à l'assemblée : — Voici, dit il, un confrère, un musicien grec, flûtiste renommé dans Athènes. Examen fait de ses talents, vous pourrez, si vous le jugez convenable, l'admettre parmi vous, car il a quitté sa patrie pour la nôtre. Philodème jeta à la dérobée un coup d'œil curieux sur ceux qu'il aimait à considérer déjà comme ses futurs collègues, et s'aperçut que son arrivée causait généralement une impression peu favorable; mais voulant essayer de réussir par l'humilité, il fit semblant de ne rien voir et s'empara de la place qui lui était désignée, après avoir fait aux assistants le salut le plus gracieux qu'il sut composer. Le chef du collége, qui prenait la parole plus souvent que les autres, ainsi que cela était naturel, puisqu'en sa qualité de président il lui appartenait d'en accorder et d'en interdire l'usage, s'exprima en ces termes pendant que Philodème donnait carrière au plus robuste des appétits :

« Avant de vous engager à subir l'examen nécessaire pour être reçu dans notre compagnie, je dois vous dire quelle est la nature de nos fonctions et quels sont nos privilèges. Bien qu'il y ait sans doute de l'analogie entre notre manière de considérer l'art et votre système à vous, musiciens de la Grèce, il doit se rencontrer entre les principes des deux écoles des nuances assez tranchées pour qu'il soit nécessaire de vous en instruire. Pour me faire mieux comprendre, je remonterai un peu plus haut.

» Lors du triomphe de Romulus, après la victoire qu'il venait de remporter sur les habitants de Cicina, l'armée entière suivit le char du vainqueur, chantant des hymnes aux dieux et célébrant son général en vers improvisés. C'est la plus ancienne mention qui soit faite de la musique dans nos annales. Vers la même époque, notre art fut mis à contribution pour donner plus d'éclat aux cérémonies religieuses à l'occasion des fêtes annuelles célébrées en l'honneur de Cybèle. L'image de la déesse était promenée par les rues de la ville; les prêtres et les prêtresses l'accompagnaient en frappant sur leurs cymbales pendant que des gens de leur suite jouaient sur la flûte des morceaux composés pour cette circonstance.

» Ne prononçons qu'avec respect le nom du roi Numa! non seulement il institua les Saliens, chanteurs d'hymnes adressées au dieu de la guerre, mais quand il distribua le peuple en tribus suivant la nature des occupations de chaque citoyen, il donna le premier rang aux musiciens en considération de ce qu'ils étaient employés au service du culte. Servius Tullius forma le peuple en classes ou centuries. Croyez-vous qu'il ait oublié d'y comprendre les musiciens? non vraiment : d'eux d'entre elles furent composées de joueurs de trompettes, de cornets, de tous les instruments enfin qui servent à conduire les troupes au combat. Avouons d'un autre côté que les lois des Douze Tables ne nous furent pas entièrement favorables; elles réduisirent à dix le nombre des joueurs de flûte qui assisteraient desormais aux funérailles; mais en même temps elles décidèrent que, lorsque les louanges des hommes honorables seraient prononcées devant une assemblée du peuple, des chants lamentables accompagnés du son de la flûte s'uniraient à cette oraison funèbre.

» La musique demeura long-temps bornée au rôle que les législateurs lui avaient assigné dans l'ordre des fonctions religieuses et à celui qu'un antique usage lui faisait jouer dans les cérémonies funèbres. Enfin, vers l'an de Rome 591, elle fut appelée à prendre une nouvelle position. La peste sévissait depuis deux ans et exerçait d'affreux ravages dans la ville; ni les prières ni les sacrifices n'avaient pu détourner le fléau. Les consuls imaginèrent d'organiser des jeux scéniques comme moyen d'apaiser les courroux célestes. Ainsi que tout ce qui commence, ce ne fut d'abord qu'une chose simple. Il n'y eut dans ces premiers jeux ni chants, ni paroles, ni pantomime; des bateleurs venus d'Etrurie, se balançant aux sons de la flûte, exécutaient à la mode

toscane des mouvements qui n'étaient pas dépourvus de grâce. Ce spectacle grossier se régularisa petit à petit; les histrions, ainsi nommés du mot *hister* par lequel on les désigne dans leur pays, représentèrent des pièces satiriques pleines de mélodies avec un chant règlé sur les modulations de la flûte.

» Les Tibiciens, qui forment aujourd'hui le respectable corps dont vous aspirez à faire partie, sont venus au secours des acteurs. Andronicus, poëte et comédien à la fois, était fort aimé du public; souvent on lui redemandait soit des passages du dialogue, soit des airs chantés; il fit soutenir sa voix par un joueur de flûte. Comme les *bis* recommencèrent de plus belle après cet arrangement, il s'aperçut que son organe se fatiguait, et demanda la permission de placer devant le tibicène un jeune esclave qui chanterait pour lui. Le public lui accorda cette grâce, parce qu'il fit observer qu'il serait plus libre de s'abandonner à ses inspirations de comédien, n'étant plus obligé de ménager sa voix pour les morceaux de chant. L'usage s'en est établi, et maintenant les acteurs ont tous un jeune chanteur chargé de remplir auprès d'eux le même office. Cette distinction des emplois devait avoir les conséquences les plus heureuses pour l'art. On peut être excellent poëte et comédien très distingué, mais n'avoir qu'une voix médiocre; aussi l'oreille du spectateur était-elle souvent blessée dans le passage du dialogue au chant lorsque ces deux parties du drame ou de la satire théâtrale étaient confiées au même individu. Aujourd'hui, ceux qui veulent figurer dans les *cantisca*, ou airs de la comédie, doivent avoir de belles voix et s'être donné la peine d'étudier les principes de l'art du chant. Depuis cette heureuse révolution, nous avons eu de bons chanteurs et d'habiles cantatrices qui se faisaient entendre non seulement sur les théâtres, mais aussi dans l'orchestre. L'une de ces dernières étant morte il y a peu de temps, ses admirateurs se sont réunis pour lui élever un monument dont un de nos poëtes a composé l'épitaphe. Les jeunes patriciens de Rome lui formaient une cour nombreuse, et je crois pouvoir affirmer que jamais impératrice ne fut entourée de plus d'hommages.

» Si vous êtes admis à faire partie de notre confrérie, vous figurerez dans les cérémonies religieuses. C'est le plus noble office que nous soyons appelés à remplir, c'est celui qui élève davantage notre art divin. Certes si la musique n'était point agréable aux dieux, des tibicènes n'assisteraient pas dans le temple à toutes les prières qui leur sont adressées. Elle est l'amie des lieux sacrés, la compagne des sacrifices, pour me servir de l'expression d'un auteur en crédit, et quand les prêtres s'approcheront de l'autel, ils seront accompagnés par les sons de votre flûte.

» Lorsqu'une personne de marque aura quitté la terre pour le sombre empire de Pluton, vous serez appelé par sa famille à contribuer aux belles funérailles qu'on ne manquera pas de lui faire. Avant que les proches et les clients du défunt ne conduisent le corps à sa dernière demeure, vous vous placerez devant la maison mortuaire; là, pendant que les pleureuses verseront des rivières de larmes et célébreront les vertus de celui pour lequel des héritiers joyeux au fond manifestent de fastueux regrets, vous accompagnerez les chants laudatifs. Il y a des airs appropriés à la circonstance; vous les apprendrez. N'allez pas vous tromper et jouer dans des funérailles ceux composés pour des occasions moins lugubres. N'oubliez pas aussi qu'il en est de plus courts ou de plus développés, suivant le prix que vous aurez à débattre. Au moment où les cendres seront renfermées dans la tombe, les parents feront au défunt leurs derniers adieux; les trompettes et les flûtes se feront entendre alors. De même qu'il y a des airs différents pour les diverses circonstances de la vie, de même les instruments varient en raison de l'usage auquel ils doivent servir. Lorsqu'il faudra figurer dans les cérémonies funèbres, prenez une flûte faite avec un os de milan; elle rendra des sons semblables aux cris de cet oiseau de proie.

» De tout temps il a été d'usage à Rome de faire de la musique pendant les repas, et remarquez que je vous parle même des temps antérieurs aux envahissements du luxe. Lorsque la loi qui ne permettait de ne servir qu'une poule maigre dans les grandes occasions était scrupuleusement observée, les convives entonnaient, accompagnés par les sons de la flûte, des chansons dans lesquelles étaient retracées la gloire et les vertus des grands hommes. Plus tard, à l'époque où le faste s'introduisit à Rome en toute chose, la musique fut appelée à jouer un rôle plus actif dans les repas. L'emploi des tibicènes ne se borna plus à soutenir la voix mal assurée des convives; des chanteurs de profession leur furent adjoints, et leur coopération mutuelle produisit de véritables concerts. Les Romains se sont aperçus que c'était folie d'interrompre le repas pour chanter eux-mêmes, et qu'il valait bien mieux pour eux multiplier leurs jouissances en mêlant les plaisirs de l'oreille aux sensualités du palais. Un hôte qui veut fêter ses convives d'une manière complète engage des tibicènes, des joueurs de lyre et de harpe syrienne ainsi que des cantatrices d'Asie. Si quelque riche convive vous invite à l'accompagner lorsqu'il rentrera chez lui le soir, à moitié ivre, ne refusez pas; vous serez généreusement payé. Votre office sera de jouer vos airs les plus gais pendant que des esclaves précèderont des torches à la main.

» Vous concourrez aux jeux de la scène qui empruntent de notre art leur principal intérêt. Un homme de sens a dit avec raison que la pantomime n'était rien par elle-même, qu'elle n'était qu'une addition superflue au drame musical, et qu'en applaudissant les danseurs, le public était seulement sous l'influence du plaisir que lui causait l'harmonie des chœurs et des instruments. C'est donc à vous qu'appartiendra la première place dans ce genre de spectacle. Songez qu'il vous faut prendre un instrument particulier pour jouer dans les théâtres. La flûte de roseau ne s'entendrait pas dans ces vastes vaisseaux; celle qui convient est garnie d'airain, et peut lutter avec la trompette pour la force des sons. Jadis un seul musicien était employé pour accompagner le chanteur, on se sert aujourd'hui de troupes entières de tibicènes et d'autres instrumentistes habiles sur le psalterion, la harpe et la cornemuse. Dans de certains jeux dont le souvenir s'est conservé, on a vu à la fois jusqu'à cent joueurs de trompettes et cent *camptaules* ou joueurs de flûte recourbée, joints à un nombre égal de *pythaules*, musiciens renommés pour leur habileté à jouer des solos de flûte.

» Je vous crois assez habile dans votre art pour supposer que vous en connaissez les principales ressources; néanmoins je vous rappellerai à vous, nouveau venu dans Rome, quels sont nos principaux instruments, ceux que vous devrez étudier, si déjà ils ne vous sont familiers. Nous avons la flûte droite, la flûte gauche: les flûtes égales et inégales; celle dont on joue en bouchant avec des chevilles, les trous qui appartiennent à des notes étrangères au mode dans lequel on joue. Vous vous servirez de celle-ci pour charmer le public pendant les entr'actes de la comédie.

» Etudiez votre art, jeune homme, étudiez-le sans relâche; les Romains se piquent d'aimer la musique, et peuvent aujourd'hui se dire connaisseurs. Lucius Anicius ayant fait venir de Grèce les plus habiles joueurs de flûte pour inaugurer le vaste théâtre qu'il avait fait construire en commémoration de la victoire remportée sur les Illyriens. Ce qui charma le plus la foule furent les cris discordants des artistes de l'orchestre et des chœurs entre lesquels une rixe

s'était élevée. Nous n'en sommes plus à ce point de barbarie; vous reconnaîtrez que, loin de là, les Romains sont aujourd'hui maîtres en fait de goût. »

Philodème avait écouté en silence les avis de son interlocuteur, bien qu'il fût déjà, en grande partie, au fait des particularités que celui-ci venait de lui indiquer. Grâce à ses témoignages de déférence à l'égard de l'honorable chef du collége des tibicènes, il obtint d'être affilié à la corporation, et Rome eut un habile musicien de plus.

Édouard FÉTIS.

SUR PAGANINI

A PROPOS DE SA MORT.

Paganini vient de mourir. En lui s'est éteint un de ces souffles puissants que la nature semble avoir hâte de rappeler à elle; avec lui disparaît un phénomène unique dans la sphère de l'art.

Son génie, qui ne connut ni maîtres ni égaux, fut si grand, qu'il ne saurait même avoir d'imitateurs; la trace qu'il laisse après lui, personne n'y marchera; à sa gloire ne s'associe aucune gloire; son nom est de ceux que l'on prononce seuls. L'éclat sans ombre de sa renommée, la royauté sans partage que l'opinion lui décerna dès son vivant, l'immense distance qu'elle établit entre lui et ceux qui aspiraient à le suivre sont choses qui ne se sont sans doute jamais produites à un pareil degré dans aucune destinée d'artiste.

Lorsque Paganini sortit à quarante ans de sa retraite, avec un talent parvenu à toute la perfection dont il était susceptible, son apparition fut en quelque sorte envisagée comme surnaturelle. Il fit une sensation si vive, il frappa à tel point les imaginations, qu'elles ne purent s'arrêter à la réalité. On vit renaître à son occasion les contes de sorcellerie et de magie du moyen âge; on transporta le merveilleux de son talent dans les événements de sa vie; on voulut expliquer un génie inexplicable par des faits plus inexplicables encore; peu s'en fallut qu'on ne crût qu'il avait vendu son âme au démon; ou tout au moins il avait étranglé sa femme et fabriqué d'un de ses boyaux cette quatrième corde sur laquelle il jouait ses mélodies les plus enchanteresses. Il parcourut l'Europe, attirant à lui une foule enthousiaste qui jetait l'or à ses pieds et donnait son nom comme la plus belle récompense aux artistes qui se distinguaient sur d'autres instruments. On vit alors des *Paganini du piano*, des *Paganini de la basse*, des *Paganini de la guitarre*, etc., etc. Les violonistes s'efforçaient à deviner ses secrets; ils étudiaient à la sueur de leur front les difficultés qu'il avait créées en se jouant; mais le public prenait en pitié leurs efforts et ne leur faisait pas même l'honneur de proclamer leur infériorité. Ainsi, fortune bien rare! jusqu'à sa dernière heure, l'orgueil de Paganini, s'il en eut, put respirer à des hauteurs inaccessibles; il ne fut point troublé par l'injustice; il ne fut point inquiété par l'indifférence; il descendit au tombeau sans avoir même entrevu l'ombre importune d'un héritier de sa gloire.

Le croirions-nous si nous n'en avions été témoins? cet artiste porté en triomphe, exalté, divinisé, ce talent auquel le peuple donna si libéralement ce qu'il refusa souvent aux plus grands hommes: les richesses et la célébrité; cet homme qui excitait de tels transports passa dans la foule sans se mêler à elle; nul ne sut les émotions qui firent battre son cœur; sa vie ne rayonna point sur d'autres vies; il n'eut avec les autres hommes aucune communauté de pensée ni de sentiment; il parut étranger à toute sympathie, étranger à toute passion, étranger même à son propre génie; car le génie, c'est la puissance de révéler Dieu à l'âme humaine, et Paganini n'eut jamais d'autre dieu qu'une sombre et chagrine personnalité.

C'est à regret que je prononce ces paroles sévères. Je sais d'ailleurs que l'on est aussi mal venu à blâmer les morts qu'à louer les vivants, et que sous prétexte de respecter la tombe, le mensonge de l'apothéose doit suivre immédiatement, dans le jugement que l'on porte d'un individu, le mensonge de la diffamation; je sais aussi que l'on peut citer quelques œuvres de bienfaisance qui semblent démentir cette accusation. Mais que peuvent des actes isolés dans l'ensemble d'une vie? Il n'est pas plus possible à l'homme d'être conséquent dans le mal qu'il ne lui est donné d'être conséquent dans le bien. Or, je le demande, en prenant le mot *égoïsme* non dans un sens restreint, mais dans un sens plus étendu; en l'appliquant à l'artiste encore plus qu'à l'homme, n'est-on pas fondé à dire que le point de départ ainsi que le but de Paganini furent toujours un étroit égoïsme?

Quoi qu'il en soit, paix à sa mémoire. Il fut grand; toute grandeur porte avec elle son absolution. Savons-nous à quel prix la grandeur est donnée à l'homme?

Le vide que laisse après lui Paganini sera-t-il bientôt comblé?

Les causes essentielles et occasionnelles qui fondèrent ce que j'appellerais volontiers sa *souveraineté*, sont-elles de nature à se reproduire?

La royauté artistique qu'il avait conquise passera-t-elle en d'autres mains?

L'ARTISTE-ROI est-il encore possible?

Je n'hésite pas à le dire, une apparition analogue à celle de Paganini ne saurait se renouveler. La combinaison singulière d'un talent colossal avec toutes les circonstances les plus propres à l'entourer de prestige, restera comme un fait isolé dans l'histoire de l'art. L'artiste qui tenterait aujourd'hui de frapper les esprits en s'enveloppant ainsi que le fit Paganini d'un mystère voulu, en traçant autour de sa vie un cercle d'airain, ne surprendrait plus; et lui supposant même un talent hors de prix, le souvenir de Paganini serait toujours là pour l'accuser de charlatanisme et de plagiat. Le public, d'ailleurs, attend autre chose aujourd'hui de l'artiste qu'il adoptera, et c'est par une voie tout opposée qu'il est possible d'atteindre une gloire égale, une puissance supérieure.

Envisager l'art, non comme un prompt moyen d'arriver à d'égoïstes jouissances, à une stérile célébrité, mais comme une force sympathique qui rapproche et unit les hommes; élever sa vie à cette haute dignité dont le talent est l'idéal, faire comprendre aux artistes ce qu'ils pourraient et devraient être; dominer l'opinion par l'ascendant d'une noble vie; éveiller et entretenir dans les âmes l'enthousiasme du beau, si voisin de la passion du bien; telle est la tâche que devra s'imposer l'artiste assez fort pour aspirer à l'héritage de Paganini.

Cette tâche est difficile, mais elle n'est point impossible. De larges voies sont aujourd'hui ouvertes à toutes les ambitions; une compréhension sympathique est assurée à tout homme qui mettra son art au service d'une conviction ou d'un sentiment. Chacun pressent pour la société des destinées nouvelles. Sans s'exagérer outre mesure l'importance de l'artiste dans les transformations sociales, sans proclamer en termes pompeux, ainsi qu'on l'a trop fait peut-être, sa mission et son apostolat, croyons que lui aussi a sa place marquée dans les décrets providentiels, et qu'il lui est donné de coopérer pour sa part à une œuvre durable et moralisante.

Que l'artiste de l'avenir renonce donc, et de tout cœur, à ce rôle égoïste et vain dont Paganini fut, nous le croyons, un dernier et illustre exemple; qu'il place son but, non en lui,

mais hors de lui ; que la virtuosité lui soit un *moyen*, non une *fin* ; qu'il se souvienne toujours, qu'ainsi que noblesse, et plus que noblesse sans doute :

GÉNIE OBLIGE.

F. LISZT.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Les mêmes types ne se lassent pas de se reproduire sur nos théâtres avec une obstination vraiment déplorable. On pourrait s'étonner à bon droit de la quantité de vaudevilles que contient en germe une seule idée. C'est merveille de voir une stérilité si féconde, une telle série d'avortements auxquels du moins on ne peut refuser je ne sais quelle négative énergie qui les fait renaître sans cesse d'eux-mêmes. Voici maintenant qu'on transporte de nouveau sur la scène Chérubin, ce souvenir de l'adolescence de Beaumarchais, ce désir juvénile et irrité qu'avait enflammé encore la fièvre de plaisirs régnant à cette époque, Chérubin, la vivante expression du sensualisme qui alors était passé à la fois et dans la philosophie et dans les mœurs. Mais quel anachronisme dans notre siècle que la création de Beaumarchais, aujourd'hui que tant de jeunes gens tombant dans une exagération opposée s'efforcent de mentir à leurs vingt ans par le plagiat des soucis et des tristesses d'un autre âge, se composent des désespoirs factices et des physionomies dévastées, semblent marcher à leur propre enterrement, et porter le deuil de leur jeunesse qui vit malgré eux pourtant, et de tous ces honnêtes et faciles bonheurs qui leur sourient et qu'ils ne veulent pas goûter ! N'importe ! il faut au vaudeville des Chérubin, n'en fût-il plus au monde. Le page du comte Almaviva est depuis long-temps vieux et édenté ; il a oublié ses folies et jusqu'aux noms de Rosine et de Suzanne ; il a fait la guerre, et y a reçu ces bonnes blessures que lui prédisait Figaro ; ou bien il est devenu un grave magistrat, gardien des mœurs, et frappant de blâmes et de condamnations sévères les jeunes gens coupables de ses méfaits d'autrefois ; il y a plus en lui maintenant du vieux soldat ou même de Bride-Oison, que de ce hardi garçon plein de verdeur, dont la passion était à la fois si ardente et si ignorante, et qui pour être sûr de ne pas se tromper, était amoureux de toutes les femmes. Laissez-le donc aux glaces de sa vieillesse sceptique et desabusée ; ne simulez pas, à l'aide du fard sur cette joue flétrie, l'éclat absent de la jeunesse ; ne mettez pas dans ce cœur éteint des sentiments qui seraient impuissants à le ranimer ; n'associez pas à cette expérience moqueuse la naïveté des premiers espoirs et des premières recherches, à cette fatigue la vaillance des premiers efforts ; enfin ne lui faites pas recommencer cet âge qu'on n'a pas deux fois en dépit de tous les dramaturges du monde. Vous ne réussiriez guère mieux à exécuter cette impossible tentative que MM. Rochefort et Lopez, eussiez-vous même tout l'esprit qu'ils n'ont pas eu dans la conception de leur pièce, et toute l'habileté scénique dont il faut reconnaître qu'ils ont donné une nouvelle preuve dans *les Pages et les Poissardes*.

Donc Chérubin a quitté le château du comte Almaviva pour le château de Versailles, où il est page du roi Louis XVI. Il vous serait impossible, comme vous pensez bien, de reconnaître le favori de Suzanne et de la comtesse ; ce n'est ni la même tendresse pétulante, ni la même hardiesse espiègle, ni la même fraîcheur d'âme et de beauté : on ne se donne pas vingt ans comme on veut. D'ailleurs, si jamais vous aviez voulu rencontrer quelque part l'élève de Figaro, vous n'auriez jamais été le chercher dans les appartements de Marie-Antoinette, où un pareil esprit et un pareil cœur n'ont que faire, et où l'on entend déjà comme les lointaines menaces de la révolution qui s'approche. La comtesse Almaviva de notre Chérubin est tout simplement mademoiselle Rose, qui est venue complimenter la reine sur la naissance du dauphin, avec une députation de dames de la Halle. Un autre page, Philippe de Lubersac, est amoureux de madame Mulot, fringante veuve que doit épouser le sergent du guet, Jolibois. Pour en venir à leurs fins, Philippe et son digne acolyte ne trouvent rien de mieux que de prolonger jusqu'au lendemain le séjour de ces dames. En effet, on leur donne un souper où on endort, en les grisant, les vertus les plus farouches. Des lits ont été disposés deux à deux dans chaque chambre, et maître Philippe, déguisé en poissarde, se constitue la compagne de madame Mulot. On voit que les ruses du Vaudeville sont aussi hardies que difficiles à raconter. Quant à Rose, elle n'a pu tromper la vigilance d'un argus femelle, sa tante, madame Grivier, qui ne la quitte jamais. Notre Chérubin suit Rose à Paris ; mais il a compté sans ses dettes et la contrainte par corps, en s'aventurant ainsi dans une ville hérissée pour lui de créanciers. Fort heureusement que Philippe, qui arrive avec madame Mulot, et qui, grâce à la façon cavalière dont il porte la robe de poissarde, est soupçonné par l'huissier d'être le débiteur déguisé, est arrêté, et, par sa résistance, nécessite l'intervention du gouverneur des pages : c'est le *deus ex machinâ*. Ici tout s'explique : mademoiselle Rose est la fille même du gouverneur ; c'est un souvenir de jeunesse que lui a laissé la sœur de madame Grivier, dame de la Halle qu'il avait aimée et oubliée. Il reconnaîtra mademoiselle Rose, lui donnera une brillante éducation, son nom, deux cent mille écus de dot, et Chérubin pour mari.

Dans tout ceci la gaieté supplée au sens commun. D'ailleurs le principal élément de succès a été l'exhibition de presque toutes les actrices du Vaudeville en costumes de pages, insupportable travestissement qui a cependant le don de charmer bien des regards.

Matelots et Matelotes, de MM. Dumersan et Dupeuty, au théâtre des Variétés, est encore une de ces pièces pour lesquelles on convoque le ban et l'arrière-ban de toutes les beautés féminines du lieu. Ce n'est qu'un irrévérencieux prétexte à l'audacieuse nudité des épaules, au dessin un peu trop franc des formes dans des habits masculins, à l'apparition d'une foule de tibias qui se révèlent dans une sincérité peu attrayante. Les auteurs d'ordinaire ne font pas de grands frais d'invention pour ces vaudevilles qu'ils rédigent avec le sourire, le regard, les pieds, les mains, la taille des actrices : ces dames sont en effet les fleurs de rhétorique, les vivantes métaphores dont ils parent leurs pièces. Aussi les spectateurs ont-ils le bon esprit de n'écouter ce genre de dialogue qu'avec leurs lorgnettes.

Il n'y a pas d'intrigues dans ce vaudeville, mais seulement une série de scènes burlesques dans lesquelles des figurantes de l'Opéra s'amusent à mystifier un de ces candidats à la vie élégante, qui s'initient avec tant de peine à l'art de perdre leur temps, leur fortune et leur santé. M. Adhemar Beautreillis est coupable envers ces demoiselles des méfaits les moins pardonnables ; il a compromis la réputation de mademoiselle Elvire, égrillarde personne qui nous paraissait cependant n'avoir rien à compromettre. On se venge de lui par toutes sortes de malices, et surtout en lui infligeant le supplice de voir mademoiselle Flore avec un costume de sylphide et déguisée en mademoiselle Taglioni. On ne peut nier que la vengeance ne soit spirituelle.

Si heureusement l'espace ne nous manquait, nous vous

parlerions bien encore de la monographie dramatique de la *Grisette de Bordeaux*, qu'ont tentée MM. Comberousse et et Roche aux Variétés; mais cette grisette est absolument la même que celle de Paris, et ce serait ne rien vous apprendre. Il y a aussi *la Fille de Jacqueline* au Palais-Royal, d'où il appert qu'on peut être blanchisseuse et marquise, vérité dont la démonstration manquait au bonheur du genre humain.

On le voit, il y a eu comme à l'ordinaire plus de premières représentations que de succès, et parmi les nouvelles pièces, celles mêmes qui ont reçu un accueil moins froid du public, ont obtenu avec cette quasi-réussite plus encore qu'elles ne méritaient.

Biographie.

GODEFROI WEBER.

Il n'y a pas long-temps qu'en rendant compte de la *Théorie de la composition*, nous formions le vœu que son auteur achevât un travail si bien commencé, en dotant le monde musical d'un traité complet de haute composition; et voici que dans le court intervalle qui sépare notre article des lignes que nous traçons aujourd'hui, la mort implacable et jalouse a rendu ce souhait à jamais stérile.

En frappant Weber, qui était encore dans la force de l'âge, elle a privé l'art d'un de ses plus fermes soutiens, elle a plongé l'amitié dans une profonde affliction, elle a donné d'éternels regrets au pays dont il était la gloire. Nous ne voulons pas augmenter l'amertume d'une douleur si légitime par l'énumération de tous les services que cet homme éminent aurait pu rendre encore; il suffit de jeter un regard sur la brillante carrière qu'il a parcourue, et dont les moments ont été presque sans exclusion consacrés aux sciences, et principalement à la musique, pour rester convaincu que son nom sera éternisé dans la mémoire de tous ceux auprès de qui l'élévation de la pensée, l'importance du but et la grandeur du résultat sont une recommandation, une autorité et un bienfait.

Godefroi Weber naquit, le 4e mars 1779, à Freinsheim, petite ville appartenant jadis au Palatinat électoral; il mourut, le 12 septembre 1839, aux bains de Kreuznach. Godefroi était fils unique de Frédéric Louis Weber, maire et plus tard conseiller de justice à Mannheim. Il reçut du pasteur de sa ville natale les premiers principes d'éducation, se rendit à douze ans à Mannheim chez son grand-père, M. de Weber, conseiller secret du Palatinat électoral et directeur de la chambre; y acheva ses études préparatoires, puis partit en 1796 pour l'université de Heidelberg. L'année suivante il entreprit un voyage, traversa Munich, Ratisbonne, séjourna quelque temps à Vienne, revint à Heidelberg, où il continua ses études, suivit ensuite pendant 1799 un cours pratique d'une année chez un avocat de Mannheim, et se rendit, en 1800, à Gottingue, où il étudia encore dix-huit mois, ce qui, joint aux fonctions qu'il exerça dans le même temps à la chambre (impériale) à Wetzlar, compléta chez lui une somme de connaissances aussi solides que variées.

L'an 1802, Godefroi Weber reçut les grades académiques et débuta comme avocat à la cour de première instance de Mannheim; bientôt il se distingua tellement parmi ses collègues, que, sans aucune démarche, il obtint, en 1804, l'emploi de procureur fiscal de cette ville. Au printemps de 1814, il fut appelé par le gouverneur général pour occuper un siége de juge à Mayence, d'où il passa en 1818 (septembre) à Darmstadt comme conseiller de justice; peu de temps après il remplit l'office d'avocat-général à la cour de cassation de cette ville. Au mois de juin de 1825, il fit partie de la commission nommée pour dresser un code de législation civile et pénale pour le grand-duché, et en juillet 1832, il fut élu aux fonctions de procureur-général de l'état près la cour suprême d'appel et de cassation. Les travaux de jurisprudence qui lui firent le plus d'honneur, tant sous le rapport de la pénétration et du jugement que sous celui des connaissances approfondies dont il fit preuve dans le droit romain et le droit français, sont les suivants : *Sur l'exercice en matière de droit public et privé; pour et contre;* (1818); *Histoire pragmatique des opérations des États du grand-duché de Hesse* (1827-28); *Considérations sur le système, la nature et le mode d'application en matière disciplinaire* (DISCIPLINE JUDICIAIRE) D'APRÈS LES LOIS FRANÇAISES (1830); plusieurs articles de jurisprudence insérés dans l'Encyclopédie universelle des sciences d'Ersch, et enfin une grande quantité de questions dont il enrichit différents journaux, et où il traita avec une égale supériorité la jurisprudence, le droit civil, le régime parlementaire et l'économie gouvernementale. Il faut encore ajouter à ce qui précède différents traités sur les attributions du pouvoir judiciaire comparées aux ordonnances gouvernementales dans les États constitutionnels, fruit de ses dernières années.

Ce n'est pas sans un vif intérêt que l'on suit Godefroi Weber dans les travaux littéraires où il acquit une importance et une popularité bien méritées; mais cet intérêt devra s'accroître jusqu'à l'admiration si nous songeons que cet esprit si actif, si énergique, si persévérant dans la carrière du droit, sut conquérir en outre une réputation européenne comme théoricien et praticien dans l'art musical. — La première éducation musicale de Godefroi Weber remonte à l'étude du piano. Dans le principe ses progrès furent lents et presque insensibles, soit que le génie musical sommeillât encore en lui, soit que la méthode dont se servait son maître ne convînt aucunement à une jeune tête aussi ardente. Plus tard, Godefroi prit des leçons de flûte à Mannheim du célèbre virtuose Appold; à dater de ce jour, son talent se développa d'une manière si rapide et si brillante, que bientôt on en vint à ne plus pouvoir distinguer l'élève du maître.

Encouragé par les succès et les applaudissements que lui valaient ses efforts auprès d'une population enthousiaste de la musique, Godefroi consacra tous ses moments de loisir à l'étude de nouveaux instruments (nous pourrions presque dire de tous), principalement de l'orgue et du violoncelle; il fut bientôt de première force sur ce dernier. Mannheim conservera long-temps le souvenir de Weber; c'est lui qui a fondé dans cette ville le Conservatoire de musique et les concerts spirituels de la chapelle de la cour, deux monuments durables de son talent et de son amour de l'art. Dans cette période, la plus heureuse peut-être de sa vie entière, le besoin de composer se fit sentir à Weber avec plus de force que jamais : sans aucune connaissance théorique, il s'essaya dans quelques compositions et écrivit même plusieurs messes; mais quelque faveur qu'on mît à accueillir ces productions pleines d'originalité, le génie qui leur avait donné naissance n'en était pas satisfait; elles lui faisaient mieux sentir l'ignorance complète où il était des règles et des notions indispensables au compositeur; il s'en affligea d'abord, mais son chagrin ne tarda pas à se changer en un désir passionné et irrésistible d'approfondir tous les secrets de la théorie musicale. Dans ce but Godefroi chercha un professeur, mais il ne put réussir à en trouver un; il lui fallut donc recourir aux livres; c'était encore là le sujet d'une autre déception! Le dépit qu'il éprouva alors, en comparant le résultat des études entreprises par ce moyen

avec les dispositions qu'il sentait en lui, et dont il nous a laissé le récit, nous semble une satire trop mordante et trop juste de la plupart des livres de théorie pour que nous résistions au plaisir d'en citer quelques fragments : « Je » dévorais, dit-il, avec une ardeur inconcevable tous les » ouvrages théoriques dont je pouvais me saisir ; malheu- » reusement je n'y trouvai, au lieu d'enseignement, que » contradiction de tous avec tous, et de chacun avec soi- » même ; c'est ce qui me poussa à faire des recherches sur » une théorie plus satisfaisante, et à noter le résultat de » mes propres expériences, le tout pour mon usage parti- » culier. »

Le développement complet des facultés de cet homme extraordinaire tombe entre 1814 et 1817. Travaillant avec une facilité prodigieuse, malgré sa nombreuse clientèle et les exigences multipliées de sa position comme homme de loi, il trouvait encore moyen de dérober de nombreux instants à cette carrière déjà si bien remplie, pour les consacrer aux jouissances de la vie d'artiste, qui s'offraient à lui aussi délicates qu'abondantes, soit qu'il les cherchât dans l'intimité d'hommes tels que Vogler, Meyerbeer, C. M. de Weber, soit qu'il les puisât en lui-même, en se livrant au travail de la composition où à ses recherches favorites. Son amour pour la science trouvait facilement à s'alimenter dans ses relations de famille, et aussi par le commerce de quelques illustrations du barreau, comme M. le chevalier Zyllnhardt, alors juge à la cour de Manheim, et M. le conseiller de Weiler, dont il avait cultivé l'amitié dès sa plus tendre jeunesse.

Les soirées et la matinée des dimanches étaient consacrées à la musique ; tout ce qui paraissait de remarquable en compositions vocales et instrumentales devenait l'objet d'une étude sérieuse et d'une exécution irréprochable. La majorité des exécutants se recrutait parmi les membres mêmes de la famille de Godefroi Weber. Douze morceaux à quatre voix furent expressément composés pour ces réunions. G. Weber consacrait une partie de la nuit aux études de la théorie dans ses diverses ramifications. Ce fut à cette époque que s'ouvrit un plus vaste horizon et commença une ère nouvelle pour l'ancien *Lied*, par les soins et le talent de C. M. de Weber et de G. Weber. Persuadés tous deux que dans le *Lied*, la *romance* et la *ballade*, la mélodie et le caractère de la musique devaient être plus que partout ailleurs le complément du texte et de la pensée, ils en vinrent à reconnaître qu'en raison de la succession des idées, de la diversité des situations et des sentiments, un chant toujours le même pour une série de strophes ou de couplets, à part sa monotonie, conduisait à une véritable absurdité en logique, et que le seul moyen de corriger ce défaut était de donner au *Lied* plus de liberté dans son allure, sans toutefois nuire à son unité, en modifiant la composition de chaque strophe et en faisant cadrer autant que possible le dessin mélodique avec l'action du sujet. Partant de ce principe, ils écrivirent une quantité de *Lieder* qui peuvent à bon droit être considérés comme des modèles primitifs. Une heure passée dans l'intimité, une promenade solitaire, une nuit d'été, une matinée de printemps, tout devenait le prétexte d'un nouveau *Lied*. Godefroi Weber en fit paraître un grand nombre, dans lequel nous ne citerons que les plus remarquables, et surtout ceux qui se distinguent par l'expression dramatique : 1) *Wenn einst um Mitternacht* (Lorsqu'autrefois à minuit) dédié à la reine de Bavière ; poëme et musique de G. Weber. 2) *Des Knaben Tod von* ULLAND (la Mort du jeune garçon. 3) *Entrevue et séparation de G. Chezy.* 4) *Qu'ai-je fait, pauvre enfant!* 5) *La chanson du berceau*, de HIEMEZ. 6) *Les Adieux à la vie* sonnet de Körner, (*Abschied vom Leben*), etc., etc. Ce fut encore à la même époque (1810-1811) que G. Weber commença à mettre par écrit et à élaborer en une suite de chapitres les idées et les notions résultant de ses recherches sur l'art musical ; il se trouvait alors à la campagne pour un motif de santé, à Neuburg, près Heidelberg, chez une sœur qu'il affectionnait beaucoup. Dans le principe, son intention n'était pas d'écrire un ouvrage didactique, mais c'est à la suite des explorations de Weber dans les profondeurs de la science que se trouvèrent amassés, travaillés, refondus et perfectionnés par le travail et l'expérience les matériaux dont sortit la *Théorie musicale*, ce livre d'une inestimable valeur, qui fait époque dans les annales de l'art, et d'où l'on peut dire que date une ère nouvelle pour ses doctrines les plus ardues et les plus abstraites. Ce grand travail achevé, survinrent de nouvelles occupations qui empêchèrent Godefroi de se livrer à la composition aussi souvent qu'il l'eût désiré ; ses productions devinrent donc plus rares à partir de cette époque ; cependant il écrivit encore quelques œuvres de musique sacrée, entre autres un beau *Requiem* et un *Te Deum* de l'effet le plus grandiose. Plus tard, quelques *Lieder*, ou morceaux de chant à plusieurs voix, prouvèrent que son inspiration était loin d'être épuisée. A Mayence, où sa réputation l'avait précédé, G. Weber présida le cercle musical, et eut la direction du théâtre national qu'on venait d'établir dans cette ville. Il y écrivit son TRAITÉ D'ACOUSTIQUE *pour les instruments à vent*, y inventa un TROMBONNE DOUBLE du mécanisme le plus ingénieux, et dont nous nous proposons de faire la description détaillée dans un article spécial. Il mit également sous presse le premier volume de ses recherches sur l'harmonie et la composition avec ce titre : *Théorie de la composition musicale* (Mayence, chez Schott frères, 1817) ; le deuxième volume parut l'année suivante, et le troisième en 1821. L'ouvrage eut une deuxième édition en mars 1824, et une troisième en 1832. Vers cette époque (c'est-à-dire lorsque parut la deuxième édition de la *Théorie musicale*) Weber fonda un journal de musique qu'il appela *Cécile*, et dont il fut le rédacteur en chef. Pendant quinze années cette publication eut un grand succès, et elle ne fut interrompue que par la mort du fondateur. La collection complète forme 80 cahiers qui renferment une foule de considérations intéressantes sur la musique, ainsi que de nombreux articles critiques. G. Weber avait l'habitude de rédiger son journal le soir, au sein même de sa famille, et cette faculté de s'isoler au milieu du bruit n'est pas un des secrets les moins curieux de cette organisation d'élite où la douceur des manières ne le cède en rien à l'énergie et à l'originalité. Ainsi G. Weber, sans être incommodé par la conversation de ses amis ou le vacarme de ses enfants, auxquels il se contentait d'adresser parfois un : — Voyons, garçons, du silence! poursuivait son travail, feuilletait les partitions nouvelles, prenait des notes qui devaient lui servir au besoin, et tout cela sans rien perdre de ce qui se passait à ses côtés, prêtant l'oreille à chaque saillie, à chaque observation.

Il nous reste à parler maintenant des honneurs et des distinctions dont G. Weber devint nécessairement l'objet. En 1827, il reçut la croix de mérite de première classe du gouvernement hessois ; déjà, en 1823, il avait obtenu le titre de docteur ès-arts. Weber était en correspondance avec les savants les plus distingués de toute l'Europe. L'Académie de Stockholm lui adressa en 1827 le diplôme de membre honoraire. L'Académie des arts et des sciences de Berlin, l'Association hollandaise pour les progrès de l'art musical, la Société musicale de la Suisse, celle de Thuringen, en Saxe, et enfin presque tous les instituts musicaux un peu célèbres s'empressèrent de s'adjoindre l'auteur de tant d'ouvrages renommés dont les traductions qui en ont été faites constatent le mérite et l'utilité. Eh bien! malgré le juste orgueil que devaient inspirer à Weber des témoignages

si éclatants d'estime et d'admiration, ce qui faisait surtout son bonheur et sa joie, c'était l'intimité dans laquelle il vivait avec quelques artistes qui partageaient ses opinions et ses sentiments. Parmi ces artistes, l'élite de notre école moderne, nous nous contenterons de mentionner Meyerbeer et C. Maria de Weber. La mort de ce dernier, survenue en 1826, fut pour Godefroi le mô if d'un profond chagrin. G. Weber apportait une grande impartialité dans ses jugements sur les hommes et les choses, et malgré cette impartialité qui le rendait parfois sévère, lorsque les intérêts de l'art l'exigeaient, il eut un grand nombre d'amis; c'est que le fond de son âme était pur et ses sentiments pleins d'élévation ; d'une sensibilité exquise, il se repliait sur lui-même au moindre contact pénible, et la franchise de son humeur avait peine alors à triompher de la souffrance qu'il éprouvait intérieurement. Il serait à souhaiter qu'on puisât dans la correspondance de Weber et dans les documents remplis d'intérêt qu'il nous a laissés, pour retracer la vie entière dont nous n'avons fait que donner une esquisse incomplète, mais que peut-être on lira avec un indicible sentiment de douleur et de regret, sentiment dont nous ne pouvions nous défendre nous-même en l'écrivant.

G. Kastner.

LISZT A EMS.

Depuis bien des années les bains d'Ems n'avaient pas été aussi brillants. La présence de S. M. l'impératrice de Russie a attiré pendant tout le mois de juillet un immense concours d'étrangers. Les bals et les concerts ont été nombreux. Parmi les personnes qui se rencontraient chaque matin à la source thermale, on remarquait le prince Wolkonsky, le comte Woronzow, madame de Narishkin, M. d'Oubril, madame Recamier, le marquis de Custine, M. Meyerbeer, le docteur Koreff.

M. Liszt a passé trois jours à Ems. Le soir même de son arrivée l'impératrice l'a fait appeler dans ses appartements. S. M. a voulu entendre la plus grande partie des compositions du célèbre artiste qu'elle a écoutées avec un intérêt marqué ; elle lui a fait répéter plusieurs mélodies hongroises et des *lieder* de Schubert ; l'*Ave Maria*, entre autres, a paru l'émouvoir profondément. S. M. a fait inviter M. Liszt à souper à la table de ses dames d'honneur ; après le souper elle lui a exprimé de la manière la plus flatteuse le désir de l'entendre encore. La musique s'est prolongée jusque vers minuit. Le surlendemain, l'impératrice a fait de nouveau appeler M. Liszt ; le prince Guillaume de Prusse était présent. On sait que S. A. R. a de grandes connaissances en musique. Elle s'est longuement entretenue avec M. Liszt sur des questions d'art. M. Meyerbeer ayant été invité pour entendre l'illustre pianiste, celui-ci a joué en son honneur une fantaisie sur les thèmes des *Huguenots* qui a été vivement applaudie par l'impératrice, par la ravissante princesse Olga et par toute l'auguste assemblée.

Lorsque M. Liszt a pris congé de l'impératrice, S. M. a daigné lui témoigner le désir de le voir l'hiver prochain en Russie. Le lendemain, elle lui a fait remettre par M. le comte de Fersen un magnifique grenat entouré de gros brillants.

Revue critique.

Etudes pour le piano, par EDOUARD WOLFF.

Au degré d'utilité sociale où en est arrivé le piano, on ne peut guère se distinguer dans la foule de ceux qui professent cet instrument qu'en se révélant compositeur, mais surtout en ne se présentant dans la carrière de l'enseignement qu'armé d'un recueil de cent, de quatre-vingts, de cinquante, ou tout au moins d'une trentaine d'études caractéristiques, dramatiques, et d'une difficulté diabolique. Nous ne sachons pas qu'on en ait encore publié de fantastico-sataniques ; mais cela ne peut pas manquer d'arriver. La littérature romancière n'a-t-elle pas vu surgir récemment les mémoires du diable ; et Tartini ne nous a-t-il pas transmis la cadence que, dans son sommeil, il vit exécuter à ce même personnage sur le violon?

Trois stryges assiègent, dévorent l'existence du pianiste qui a reçu *du ciel l'influence secrète*, mais qui n'en a pas reçu avec cela dix ou douze mille francs de rente. C'est d'abord le travail mécanique de l'instrument, ensuite l'étude de la composition, puis l'ennuyeuse, l'atroce nécessité de donner des leçons, trois choses diamétralement opposées dans leurs résultats, et qui neutralisent souvent l'avenir de l'artiste. Comment, en effet, lorsqu'on a quelque chose d'intellectuel dans le cerveau, passer sept ou huit heures par jour à chercher la bonne manière d'attaquer la note, comment se familiariser avec tous les doigtés par extension, contraction, glissé, celui des accords, celui des fugues, le déplacement rapide de la main, le trille comme le travaillait Mozart, l'égalité des sons, le passage du pouce comme l'a créé Thalberg, et une infinité d'autres choses non moins fastidieuses? Et lorsque vous avez étudié tout cela jusqu'à satiété, que vous l'avez retransmis une douzaine de fois dans la journée à vos élèves, tâchez donc de trouver et de mettre sur le papier des idées fraîches, neuves, originales ! Cela n'est pas facile. Si vous ajoutez à ces tristes nécessités de la vie et de l'art matériels, les exigences des éditeurs, qui ne vous permettent que d'invoquer la muse commerciale, qui vous demandent, vous imposent des valses, des galops, des fantaisies, des morceaux soi-disant arrangés et la plupart du temps dérangés, on conviendra que la mission du pianiste compositeur en ce monde musical est ardue et difficile à remplir, à moins qu'on ne soit un Beethoven ou un Mozart ; alors on meurt jeune ou malheureux. Et de notre temps où ces natures puissantes, ces convictions profondes et fortes ne se manifestent plus, beaucoup de pianistes se contentent de gagner de l'argent en donnant force leçons, de faire de l'*arrangement* à tant la toise ou le mètre, ou bien d'avoir dans les doigts, comme on dit en terme du métier, deux ou trois morceaux brillants que l'on colporte dans toutes les matinées ou soirées musicales qui se donnent dans les principales villes de l'Europe.

Ce n'est point, à proprement dire, dans ces trois classes qui n'en font qu'une seule, qu'il faut ranger M. Édouard Wolff, c'est principalement dans celle des pianistes compositeurs, qu'il paraît destiné à se distinguer ; mais la réputation en ce genre est excessivement longue et difficile à acquérir. Ce qui la donne c'est un talent réel ; mais en France cela ne suffit pas toujours, il faut que ce talent soit excentrique, exceptionnel. Nous voulons que nos musiciens se distinguent par quelque chose d'original dans le caractère, le costume ou la tenue ; qu'ils aient par exemple enlevé ou tué quelques femmes, comme on s'est obstiné longtemps à le dire de Paganini ; qu'ils soient *scapigliòni*, comme disent les Italiens, riche à vingt-cinq ou deux cents mille francs de rente, ou au moins d'une naissance distin-

guée : on tient maintenant à ce que les artistes soient gentilshommes, depuis que la matière gouvernementale est prise parmi les vilains.

Édouard Wolff n'a aucun des avantages ci-dessus dénommés : c'est un jeune Polonais plus convaincu des difficultés et des beautés intimes de son art qu'il ne l'est de son mérite, et ce n'est pas de moyen le plus court d'arriver à la réputation. La réputation, qui sait d'où elle émane, comment elle vient? Quelquefois peu à peu, quelquefois tout-à-coup. On la mérite long-temps sans pouvoir l'acquérir, lorsque, parfois, un mot de jolie femme, un rien vous la donne. Nous autres journalistes en sommes souvent des distributeurs. Thalberg l'obtint spontanément à Paris en jouant à propos, il y a quelques années, au bénéfice des incendiés de la rue du Pot-de-Fer, dans le foyer du théâtre Ventadour, d'où est parti le premier hurrah de sa renommée, qui n'a fait que grandir depuis, et est devenu si rapidement européenne.

Nous trouvant dernièrement chez ce jeune et célèbre pianiste, qui était à Paris en passant avec de Bériot, nous devisions sur cette fantasque renommée qui jette capricieusement, comme nous venons de le dire, ses faveurs aux uns et les dénie à d'autres qui les méritent. — « Voilà une de ses victimes quand il devrait être un de ses favoris, nous dit Thalberg en nous montrant Édouard Wolff qui se trouvait là, au nombre de quelques artistes. Ce gaillard-là a composé vingt-quatre études pour le piano que je voudrais bien avoir faites, et qui sont à peine connues cependant ; » — et comme nous le priions de nous faire entendre quelques unes de ces études, il nous dit d'une modestie et d'une grâce charmantes : — « Je le voudrais bien, mais comme la première fois, étant tout seul, je les ai dites de manière à me satisfaire quoiqu'à livre ouvert, mû que j'étais par le plaisir que j'éprouvais de trouver d'aussi jolies compositions, je craindrais de ne vous en pas donner une bonne idée, l'auteur surtout étant là. — Eh bien! que l'auteur se joue lui-même, dîmes-nous; mais celui-ci refusant à son tour de s'exécuter devant nous ou par crainte d'avoir pour auditeur son brillant émule, force nous fut de dire : — « Il faut alors de toute nécessité que l'auteur s'en aille pour nous laisser prendre connaissance de son œuvre. » — Et l'auteur, poussé par un de ces mouvements de modestie ou d'amour-propre, — nous laissons deviner aux analyseurs minutieux du cœur humain quel est celui de ces sentiments qui prédominait en lui, — l'auteur sortit; et Thalberg se mit à nous dire, à nous chanter les études d'Édouard Wolff comme Rubini nous traduit Mozart ou Rossini.

Nous n'analyserons pas chaque étude de ce recueil ; nous ne vous disséquerons point cette musique, car c'est par le nouveau, l'inattendu qu'elle procède. Si ce n'est pas précisément par la naïveté qu'elle se distingue ; s'il y a quelque recherche dans les modulations et même dans la forme mélodique, l'harmonie et la mélodie sont toujours empreintes de distinction et d'une originalité piquante; et puis cela ne sent pas l'étude convenue de telle étendue, de telle forme, de tel dessin, se promenant toujours sur le même trait. Ici point de charlatanisme dans la péroraison qui tranche souvent par la plus grande simplicité avec la difficulté de toute l'étude. Ce sont des préludes, des caprices, des pensées jetées sur le papier comme elles sont venues au compositeur ; mais écrites avec pureté, d'un style toujours élégant et neuf. Il y a dans tout cela une ignorance, ou plutôt un heureux oubli de la facture ordinaire. Si le rhythme, la carrure n'y sont pas servilement respectés, ils n'y sont pas non plus brisés systématiquement. On voit dans ces pensées jetées çà et là le musicien poëte ; mais poëte créateur qui ne cherche pas l'inspiration, qui la prend comme elle vient, audacieuse, bizarre, gracieuse, abrupte et parfois maniérée, fougueuse ou vaporeuse comme la veut le goût allemand. Au reste, si M. Édouard Wolff appartient à l'école allemande, son *faire* ne relève que de lui; il est le premier qui ait donné ces formes indépendantes et capricieuses à des études de piano. Bien que nous ne voulions nous divrer ici qu'à une appréciation générale plutôt que spéciale de l'œuvre de M. Wolff, nous signalerons comme empreinte d'une piquante originalité l'étude 7, la suivante en *fa* dièze mineur comme type d'un seul trait qui réunit la double qualité de la mélodie et de l'harmonie ; le n° 10 en *ut* dièze mineur comme excellente étude de déplacement rapide de la main gauche pendant que la droite fait entendre à la fois un chant intermédiaire et un accompagnement supérieur *scherzando*, badinage obstiné plein de grâce, quoique peu facile à faire assez légèrement pour que la mélodie principale n'en soit pas étouffée. Si le compositeur a payé son tribut à l'étude mécanique dans les numéros 1er, 2e et 4e ; si la 5e rappelle une étude de Clémenti, quelle pensée de noble et touchante mélodie dans le numéro 14e en *mi* bémol mineur ! comme cela est grandiose, simple et inspiré ! Les deux mesures de silence qui terminent cette belle pensée mélodique nous ont fait l'effet d'une épigramme contre les péroraisons italiennes avec leurs interminables cadences parfaites et finales qui ne finissent jamais.

Les numéros 13, 15, 16 et même 17 tombent bien dans le domaine de l'étude proprement dite, de l'étude pour se délier les doigts et leur faire acquérir cette grande vélocité sans laquelle il n'est plus permis aujourd'hui de se donner pour pianiste ; mais quelle richesse harmonique, quelle verve de double et de triples notes dans l'étude 16e en *sol* mineur !

La 22e étude est une de celles où la pensée originale du compositeur se manifeste le mieux dans la forme qui lui est propre ; elle est suivie d'une petite péroraison harmonique du genre de celles qu'il a mises à quelques unes de ses autres études, et qui leur donne une physionomie toute particulière. Les deux dernières se distinguent par la difficulté, le mouvement et le brillant du trait. Enfin ce recueil de caprices, de pensées poétiques, de rêveries musicales, — car tous ces titres lui conviennent mieux que celui froidement scolastique d'études — est fait pour remuer des idées nouvelles, s'il s'en trouve quelque peu dans la tête de nos musiciens et de nos pianistes actuels ; et il doit obtenir, sans conteste, un brillant succès parmi les artistes et les véritables amateurs.

Henri Blanchard.

Nouvelles.

*** L'Opéra a rouvert comme il l'avait annoncé, par *les Martyrs*, pour la rentrée de Duprez. Le principal objet de curiosité était la salle nouvellement restaurée. Le ton de la couleur générale qui est chamoisie, a paru un peu sombre ; mais les toilettes n'en ressortiront que mieux. Les ornements or et argent sont dans le style antérieurement adopté pour cette salle, c'est seulement Louis XIV plus décidé. Le rideau de la scène complète cette sorte d'invocation sous laquelle on semble avoir mis la noble Académie royale de musique. Le plafond sur lequel on fondait de grandes espérances, n'a produit aux grandes lumières qu'un médiocre effet. Nous avons déjà dit que le rideau, qui imite le travail de la tapisserie des Gobelins, représente Louis XIV donnant à Lulli le brevet de directeur de l'Opéra. Le parterre a été divisé en stalles, et l'orchestre en vastes fauteuils.

*** L'Opéra a été très brillant cette semaine. Notre grand Duprez a fait sa rentrée lundi par *les Martyrs*, qui ont été assez froidement accueillis. *Les Huguenots* ont eu leur tour mercredi, et la salle remplie jusqu'aux combles applaudissait à cette belle repré-

sentation, dans laquelle les artistes, l'orchestre et les chœurs rivalisaient de zèle et de talent. Il est digne de remarque que le chœur des moines a été chanté par MM. Massol, Alizard et Prévost. Les soins des détails des représentations font honneur au nouveau directeur, qui, par là, parviendra à nous rendre l'exécution parfaite que l'on était habitué de trouver autrefois à l'Opéra. Vendredi Duprez a été admirable dans *Guillaume Tell*, qui avait aussi attiré une grande affluence. Des bouquets et des couronnes ont été jetés à Duprez après son air : Asile héréditaire. Demain, lundi, *la Juive*.

*** En passant à Bonn, M. Liszt a fait, entre les mains du comité pour le monument de Beethoven, un premier versement de 10,000 fr. Il a été nommé à l'unanimité membre du comité. Selon toute apparence, la fête d'inauguration de la statue de Beethoven aura lieu dans le courant de l'été de 1842.

*** L'Opéra-Comique répète une pièce nouvelle en un acte : l'*Automate*. La reprise de *Joconde* avec madame Anna Thillon aura lieu demain ou après demain.

*** Un concours pour la réception des choristes, hommes et femmes, au théâtre royal Italien, aura lieu lundi 24 du courant, à midi précis. Les personnes qui désireraient y prendre part sont priées de se faire inscrire au bureau de location des loges, place Richelieu, 1.

*** On parle, mais tout bas encore, d'un projet monstre qui serait exploité par une société de capitalistes à la tête de laquelle on placerait deux hommes de lettres dont le nom est honorablement connu. Ce projet aurait pour résultat la réunion en une seule direction centrale des trois principaux théâtres du boulevard et des trois premières scènes du vaudeville. On ne reculerait devant aucun sacrifice pour indemniser les privilégiés actuels, et donner à l'autorité les garanties les plus larges, tant la combinaison paraîtrait d'un succès assuré.

*** Nous rappelons aux directeurs de province que l'excellente cantatrice madame Clara Margueron est à Paris et complétement rétablie.

*** M. Bernhardt, fabricant de pianos, rue Buffault, 17, vient d'être nommé facteur de pianos du roi.

*** Les concerts Saint-Honoré déploient une grande activité pour former leur répertoire. Au nombre des nouveautés qu'ils ont fait entendre ces jours derniers, on distingue une gracieuse fantaisie que M. Louis a composée sous le titre d'air varié concertant pour flûte, cor et violon, dont le thème est original, ce qui n'est pas un petit mérite par le temps qui court. Pour la musique sérieuse, à l'ouverture de la *Grotte de Fingal* a succédé la symphonie de chasse de Kittl, ouvrage très remarquable. Le foyer de promenade a été ouvert au public la semaine dernière; il ne reste plus à achever que l'orgue, dont la construction entière va être très incessamment complétée. Le soin avec lequel la direction réunit ses matériaux et le zèle qui anime les artistes promettent à cet établissement des succès dignes de la noble mission qu'il s'est imposée.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon.* — Perrot et sa femme viennent de débuter ici, où l'on a monté pour eux l'opéra-ballet *Zingaro*. Leur succès a été complet.

*** *Bordeaux.* — Madame Jenny Colon-Leplus s'est fait entendre aux Bordelais dans le *Domino Noir* et dans *le Pré-aux Clercs*. Elle a été fort applaudie.

*** *Douai.* — L'*Élève de Presbourg* ne pouvait, en raison de certaines considérations municipales, manquer d'être monté à notre théâtre. Au surplus, c'est justice de dire qu'on nous a fait souvent entendre des opéras non protégés qui méritaient cet honneur beaucoup moins que celui-ci, qui a réussi de la façon la plus légitime.

*** *Dieppe.* — Les baigneurs ont eu ces jours passés une bonne fortune. Au milieu des charlatans et des jongleurs ambulants qui viennent chaque jour tenter leur désœuvrement et leur bourse, Artôt et Kalkbrenner, mais le véritable Artôt et le véritable Kalkbrenner, assistés par mademoiselle de Dietz, sont venus donner concert en cette ville. Il va sans dire que les baigneurs et les Dieppois ont témoigné leur satisfaction d'une manière éclatante. Mademoiselle de Dietz s'est montrée la digne élève de son maître.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — La saison de l'Opéra-Italien est terminée; les chanteurs vont, selon l'usage de ce pays, faire une tournée dans les comtés, aux termes de traités qui les lie à des entrepreneurs chargés de les envoyer et de les faire entendre. Le partage des chanteurs pour les six semaines qui restent à courir est ainsi déterminé : Rubini va avec madame Persiani; Tamburini va avec mademoiselle Grisi et la cousine de cette cantatrice, la petite Ernesta. Lablache n'a pas encore fait savoir ses intentions. D'après les engagements dont nous venons de parler, l'*Impressario* a le droit de les exhiber deux fois par jour dans la même ville, s'il le désire.

Une cantatrice qu'on a entendue à l'Opéra français, mademoiselle de Warny, vient d'user du même moyen que les artistes italiens, avec lesquels elle a chanté dernièrement. En compagnie d'un chanteur nommé Parey et d'une chanteuse appelée mademoiselle Bassano, cette cantatrice a traité avec M. Lavenu qui va parcourir l'Angleterre et tirer bon parti des talents de ces troisartistes. Ce M. Parey a le don des imitations; il reproduit le jeu et le chant de Lablache, de Tamburini et de mademoiselle Grisi à s'y méprendre.

*** *Francfort.* — Liszt a donné avant-hier lundi son troisième et dernier concert, dans lequel il a exécuté, 1° la fantaisie de Beethoven pour piano avec orchestre et chœurs, 2° six variations sur le duo des *Puritains*, 3° la marche Hongroise, 4° une mazurka de Chopin, 5° une improvisation sur un thème donné. Une urne avait été placée à la porte pour recevoir les thèmes proposés, et parmi lesquels on a choisi. L'enthousiasme des auditeurs à chacun des trois concerts tenait du délire. Liszt va partir pour faire une tournée en Angleterre.

*** *Lucques.* — Les bains sont très brillants ici cette année, et on y fait beaucoup de musique. Le prince Poniatowsky et toute sa famille, qui est une véritable famille de musiciens, y contribuent beaucoup. Nous avons parmi nous le célèbre pianiste Doehler; c'est non seulement un grand artiste, mais un homme extrêmement aimable, qui est fêté, et nous dirions presque adoré. Une jeune guitariste, fille du célèbre Giuliani, et M. Gordigani ont donné concert, dans lequel M. Doehler a joué. Ce concert avait attiré la société la plus brillante, et la plupart des ovations étaient pour le pianiste favori des dames. Le 16 août, on a ouvert le théâtre avec une troupe excellente; on remarque surtout Mmes. Ungher et Stepponi et MM. Parto, Ronconi et Bassadonna Le *Due Illustri Rivali* de Mercadante et *le Procida* du prince Poniatowsky ont fait les frais de cette représentation. On ne pouvait douter du succès, car ce dernier ouvrage n'ayant été chanté jusqu'à ce moment qu'en société et par le prince et sa famille, on était curieux de le voir exécuter par de grands artistes. C'est un opéra vraiment remarquable pour une œuvre princière, et il se pourrait bien qu'il prît place au répertoire italien; il est bien mieux écrit, et contient des mélodies plus neuves et plus franches que la plupart des opéras nouveaux italiens.

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

CHEZ COLOMBIER, ÉDITEUR DE MUSIQUE, RUE VIVIENNE, 6.

A LA FRONTIÈRE,

CHANTÉ PAR Mlle D'HENNIN,

Paroles et musique de

FRÉDÉRIC BÉRAT.

Du même auteur :

LES DEUX FRÈRES SAVOYARDS (Nocturne).

LA PRIÈRE DANS LE BOIS (Id.).

Musique nouvelle publiée par Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

NOUVEAUTES DU THEATRE-ITALIEN.

COLLECTION

DE ROMANCES, DUOS ET TRIOS, ETC.,

des Opéras nouveaux représentés sur les Théâtres de l'Italie.

RICCI F. *Un duello sotto Richelieu.*

N° 1.	Ballade. *Oh caccitor valente.*	4 50

VERDI G. *Oberto conte di St.-Bonifacio.*

2.	Cavatina. *Son fravoi.*	5 »
3.	Cavatina. *Ali sgombro.*	4 50
4.	Scena e Duetto *Basta, basta.*	5 »
5.	Scena ed Aria *Infelice.*	4 50
6.	Scena e Duetto. *O patria.*	7 50
7.	Scena ed Aria, *Ei tarda ancor.*	4 50
8.	Romanza. *Ciel che feci.*	3 »

MERCADANTE. *Le due illustri rivali.*

9.	Romanza. *In terra al divisero.*	4 50
10.	Scena e Romanza. *Tutto e disposto.*	4 50

SOLEVA (Themistocle). *Ildegonda.*

N° 11.	Scena e Duetto. *Ecco tutto tace.*	4 50

COCCIA (Carlo). *Giovanna II, regina di Napoli.*

12.	Romanza. *Qual nostr' alme uni a t' amor.*	3 »
13.	Recitativo e Duetto. *Ove o cante.*	5 »
14.	Aria finale. *Oh qual nuoro tumulto d' affeti.*	4 50

MERCADANTE. *La Vestale.*

15.	Scena e Duetto. *In giusto ciel.*	6 »
16.	Scena e Duetto. *Publio mi sei tu vero amico.*	6 »
17.	Preghiera. *Se fino alcido.*	3 »
18.	Scena e Duetto. *A te commetto.*	6 »

Le Premier Maître de Piano.

100 ÉTUDES JOURNALIÈRES

A l'usage des Jeunes Elèves;

composées par

Charles Czerny.

Op. 599. DIVISÉES EN 4 LIVRES. Chaque livre, *net* : 5 fr.

PUBLIÉE PAR TROUPENAS ET Cie.

A. ADAM. Mélange sur *Zanetta.*	6	»
— Six airs faciles de *Zanetta.*	6	»
CHOPIN Op. 35. Grande sonate.	9	»
— Op. 36. Deuxième impromptu.	5	»
— Op. 37. Deux nocturnes.	6	»
CH. CZERNY. Lieder de S. Thalberg. (Op. 29 et 30.)	5	»
— Op. 409. 50 études spéciales en 2 suites. Chaque.	15	»
— Op. 573. Fantaisie à 4 mains sur le *Lac des fées.*	9	»
DUVERNOY. Op. 102. 2 Divertissements sur *Zanetta.* Ch.	5	»
FASSY. Op. 56. Rondo brillant sur *Zanetta.*	5	»
HENRI HERZ. Op. 114. Fantaisie sur le *Lac des fées.*	6	»
F. HUNTEN. Op. 61. Deux Rondeaux sur des motifs de Labarre. Chaque.	5	»
A. LECARPENTIER. 23e Bagatelle sur *Zanetta.*	5	»
GOMION. Op. 72. Fantaisie facile sur *Zanetta.*	6	»

PUBLIÉE PAR JANNET FRÈRES.

MARMONTEL. Grammaire populaire de musique, ou Traité raisonné des principes. *Net.*	1	25
DUVERNOY. Op. 97. Trois rondos et trois airs variés sur des motifs de Donizetti, Bellini, Rossini, en 3 livraisons. Chaque.	5	»
— Op. 98. Deux Mélodies italiennes à 4 mains. N. 1. Thème de Bellini varié.	5	»
N. 2. Rondo sur un thème de Rossini.	5	»
THYS. Fleur des champs. Fantaisie facile sur une romance de mademoiselle Puget.	5	»
— Poca cosa Petite fantaisie, chanson provençale.	4	50
— La Valse au village. Fantaisie sur une valse de Strauss.	5	»
THYS. L'Adieu d'une mère.	2	»
— Rita la Catalane.	2	»
— T'aimer et te le dire.	2	»

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET N° 51.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
5 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; etchez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 30 août 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Beethoven. Tableau des souvenirs de ma vie; par L. RELLSTAB (troisième et dernier article). — Opéra-Comique : Reprise de *Joconde*; par H. BLANCHARD. — Festival musical d'Anvers. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : *Grande Valse pour le piano*, par AMÉDÉE MEREAUX. OEuvre 46.

BEETHOVEN.

TABLEAU DES SOUVENIRS DE MA VIE.

(Suite et fin [1].)

CHAPITRE VI.

L'indisposition de Beethoven se prolongeait, car le mois d'avril était rigoureux. L'époque où je devais quitter Vienne s'approchait de plus en plus ; la crainte de ne plus le revoir peut-être, commença à m'inquiéter. Si je ne pouvais pas aller sonner chaque jour à sa porte pour savoir comment il se trouvait, j'avais toujours de ses nouvelles par un intermédiaire ou par un autre. Il n'avait pas une maladie caractérisée, mais un mal-être continuel, ce qui était bien pire, et ce qui augmentait encore ses dispositions hypocondriaques. Pendant cet intervalle de temps, le hasard me fit rencontrer un jeune homme, neveu de Beethoven, qui demeurait avec lui. Il me dit un jour, sans que je lui eusse fait aucune question : « Vous avez envoyé à mon oncle de belles poésies ; il en est fort reconnaissant, et il a dit qu'il les mettrait en musique. » Sans être poëte, ni même admirateur de Beethoven, comme je l'étais, on comprendra facilement que cette nouvelle, qui n'était peut-être qu'un compliment poli, me causa une grande joie. Quand je n'en eusse cru que la moitié, cette moitié même, cette incertitude entre le oui et le non, était une source de riches jouissances intimes, et tout un buisson d'espérances fleuries étalait dans mes rêves sa magnificence à mes yeux charmés.

Enfin, après un laps de plus de quinze jours, je résolus de risquer encore une visite. Je sonnai avec mon battement de cœur primitif à cette porte bien connue ; elle s'ouvrit, et Beethoven en personne s'offrit à mes yeux. Ce fut une surprise à laquelle je m'attendais si peu, que je restai sans savoir comment faire pour ne pas m'en tirer gauchement. Au fait, qui aurait pu croire que Beethoven lui-même ouvrait sa porte comme le premier petit bourgeois de Vienne au premier étranger qui voudrait y frapper? Heureusement que son air brave et bienveillant m'aida à sortir d'embarras. Il me parla en effet amicalement, encore qu'il fût facile de voir qu'il avait d'abord pesté contre l'importun qui venait le déranger. « Ah ! c'est vous, me dit-il. Vous êtes

(1) Voir la *Revue et Gazette musicale de Paris*, année 1840, numéros 48 et 49.

resté long-temps sans venir me voir. Je vous croyais déjà parti ! » Ces paroles me surprirent; mais comme on ne pouvait lui répondre que par écrit, je fus contraint de combiner un mouvement négatif de la tête avec celui des mains pour lui faire comprendre qu'il faudrait une impossibilité absolue pour m'empêcher de lui dire adieu, et qu'au moins je me ferais un devoir impérieux de prendre congé de lui par écrit.

Beethoven me conduisit dans sa chambre et m'invita à m'asseoir, en me présentant la tablette à écrire. J'y écrivis : « Votre maladie m'a empêché de venir. »

« Ah ! mon Dieu, répliqua-t-il en secouant la tête, cela n'aurait pas dû vous empêcher; cela n'a duré que quelques jours. L'état dans lequel je me suis trouvé pendant ces derniers temps est presque toujours le mien pendant l'hiver; je ne suis bien que l'été, quand je vais à la campagne. Qui vous a dit que j'étais malade? » Je lui expliquai ce qui m'était arrivé. Il secoua encore la tête. « J'ai souvent des moments de maussaderie, continua-t-il, où je dis aux gens autour de moi de ne laisser entrer personne; mais ils ne savent pas faire de différence. Il y a tant de visites insupportables! et puis des gens du bel air ! Cela ne me va pas, à moi. »

« Avez-vous reçu mes poésies? » écrivis-je pendant une pause.

Il fit un signe affirmatif et me montra la table, où quelques uns de mes feuillets étaient épars au milieu d'une foule d'autres papiers. « Elles me plaisent beaucoup, ajouta-t-il. J'ai l'intention, si je me trouve bien, de faire de la musique sur quelques unes. »

Je saisis sa main et la pressai avec chaleur. C'était, à mon sens, lui exprimer ma reconnaissance d'une manière plus vive et plus claire que si j'eusse pris froidement le crayon et la tablette et lui eusse écrit : « Ce sera pour moi le plus grand bonheur du monde. » Beethoven le comprit ainsi, comme me le dirent ses regards et la pression de sa main.

« Dans l'hiver, dit-il après quelques instants, je ne fais pas grand' chose; je ne fais guère que transcrire au net et mettre en partition ce que j'ai composé pendant l'été, et cela m'emporte encore beaucoup de temps. Il me faut encore actuellement travailler à une messe. Mais aussitôt que je serai à la campagne, j'aurai plaisir à tout. » Comme il fit une pause et semblait attendre que je parlasse à mon tour, j'écrivis : « La semaine dernière, j'ai eu l'occasion de connaître votre frère. » Ces paroles furent loin de produire un bon effet; un nuage de mauvaise humeur et de tristesse se répandit sur sa figure. « Ah ! mon frère, dit-il enfin; il bavarde beaucoup. Il doit vous avoir bien ennuyé. »

Il est évident que par cette remarque, qui ne portait que sur une circonstance accessoire ou une qualité particulière, Beethoven voulait détourner des sentiments pénibles qu'il n'avait pas envie d'exprimer. On m'a raconté plus tard qu'il était fort mal avec ce frère. Qu'il eût tort ou raison, c'est ce qui nous importe peu : toujours est-il que lorsque je rapportai ailleurs que le frère prétendait avoir promis 10,000 florins au médecin de Beethoven, personne ne voulut prendre au sérieux cette généreuse sympathie. Quoi qu'il en soit, je me borne à rapporter les faits conformes à l'exacte vérité, ou du moins tels que mes notes et ma mémoire me les rappellent. Je m'abstiens donc de porter aucune espèce de jugement, d'autant plus qu'avec le caractère de Beethoven, il devait être difficile de conserver long-temps avec lui des relations sans nuage.

Pour effacer l'impression désagréable que je lui avais causée involontairement, je pris la tablette, et j'écrivis que j'avais entendu son quatuor en *mi* bémol majeur. Un éclair de joie anima son regard terne quand il lut ces paroles; mais ce ne fut que l'affaire d'un instant, car il répondit, comme s'il se le fût reproché : « C'est bien difficile ! on l'aura mal joué. Est-ce que cela a bien été? »

Ma réponse écrite se réduisit à peu près à ces mots : « On l'avait soigneusement étudié; on l'a joué deux fois de suite. » — « C'est bien ! il faut entendre cela souvent. Comment cela vous a-t-il plu ? »

La nécessité de faire une réponse à cette question me jeta dans un grand embarras : verbale, elle eût encore été difficile à formuler; mais avec le malheureux langage laconique qui m'était imposé par la tablette, la difficulté était double; car je ne pouvais me résoudre à donner à cet homme vénéré une assurance vulgaire et qui n'eût pas exprimé mes sentiments. Et comment pouvais-je lui expliquer les sensations qu'avait produites en moi son ouvrage? Aujourd'hui encore j'ai scrupule de me déclarer à moi-même, dans ma conviction, que dans ces derniers ouvrages énigmatiques de Beethoven on ne trouve plus que les ruines de cette beauté juvénile et de la mâle sublimité de son génie, qu'elles y sont souvent enfouies sous des éléments entassés sans ordre; aujourd'hui encore, j'ai des scrupules vis-à-vis de moi-même, et je doute si ce n'est pas un défaut d'intelligence qui produit en moi ce sentiment! Et que pouvais-je dire alors? Et cependant il me fallait exprimer une vérité absolue qui glorifiât clairement le maître, sinon l'ouvrage, qui fît connaître la disposition où j'avais été amené. J'écrivis alors cette phrase, que je me rappelle mot pour mot : « J'ai ressenti jusqu'au fond de l'âme un profond et saint ébranlement. » Et je le ressentais encore à ce moment même. Beethoven lut et ne répondit rien. Nous nous regardâmes tous deux en silence; mais un monde de sentiments remplissait ma poitrine; Beethoven lui-même était visiblement ému. Il se leva et s'en fut du côté de la fenêtre, où il resta debout auprès de son piano. Le voir si voisin de l'instrument me donna un désir que je n'eusse point osé former auparavant. S'il... Hélas ! il n'aurait qu'à se tourner à moitié pour se trouver devant le clavier...; s'il voulait s'asseoir et exhaler en sons les sentiments qui l'agitent ! Tout palpitant d'espérance, je le suivis, je m'approchai de lui et mis la main sur l'instrument. C'était un piano anglais de Broadwood. Je frappai de la main gauche un accord; mais il ne parut pas l'avoir entendu. Quelques instants après, il se retourna de mon côté, et comme il vit que j'avais les yeux fixés sur l'instrument, il me dit : « C'est un beau piano : c'est un cadeau qu'on m'a envoyé de Londres. Voyez les noms. » Il me montrait en même temps la traverse placée au-dessus du clavier. J'y vis en effet plusieurs noms écrits que je n'avais pas remarqués auparavant. C'étaient ceux de Moscheles, Kalkbrenner, Cramer, Clementi, Broadwood lui-même, et peut-être de quelques autres. Cette circonstance était touchante. Le riche et intelligent fabricant ayant réussi à produire un instrument qui lui semblait tout-à-fait supérieur, n'avait pas cru pouvoir lui donner une destination plus digne que d'en faire présent à Beethoven. Les grands artistes susnommés avaient, en quelque sorte, à titre de témoins de cet acte solennel de souvenir, signé respectueusement leurs noms, et cette feuille d'album d'une nouvelle espèce avait traversé la mer lointaine pour venir déposer au pied du musicien le plus grand, le plus vénéré, les hommages de ces hommes célèbres. « C'est un bel instrument, répéta Beethoven en me regardant, et le son en est si beau ! » En disant ces mots, il étendit ses mains sur le clavier sans cesser de me regarder, et frappa doucement un accord. Non, jamais rien de plus déchirant, de plus douloureux ne me saisira l'âme. Il avait pris avec la main droite l'accord d'*ut* majeur, et frappait en *si* à la basse. Il me regardait sans émotion, et pour

mieux me faire entendre la douceur du son, il recommença plusieurs fois cet accord faux.

Le plus grand musicien de la terre n'entendait point cette dissonnance !

CHAPITRE VII.

J'ignore si Beethoven remarqua son erreur ; mais quand il reporta ses regards sur l'instrument, il fit quelques suites d'accords parfaitement justes, comme en fait entendre toute main exercée ; mais il cessa bientôt de jouer. Ce fut tout ce que j'entendis immédiatement de lui.

Avant et après ce jour, j'ai souvent entendu dire que la surdité de Beethoven n'était pas complète ; qu'il lui arrivait souvent de ne rien comprendre à l'interpellation la plus éclatante ; qu'il n'entendait même pas le bruit le plus fort ; mais qu'il pouvait cependant distinguer très bien les résonnances musicales. On dit aussi que son état était soumis à des alternatives fort remarquables, et qu'il entendait fort bien à certaines époques, ce qui réveillait en lui l'espoir d'une guérison complète. Cela est possible : je ne puis apporter à cet égard ni affirmation ni dénégation. Je puis assurer seulement que le fait rapporté par moi est vrai. Sa maladie, ses mauvaises dispositions, sa distraction, ont-elles contribué encore à augmenter sa surdité? Les personnes de son entourage ont-elles fait de semblables expériences? C'est ce que j'ignore. Chez un grand pianiste comme Beethoven l'avait été jadis, l'accident d'un accord pris à faux dans des conditions aussi simples doit être fort rare et ne peut guère s'expliquer que dans des circonstances pareilles à celles que j'ai racontées. J'aurais donc été peut-être un des rares témoins qui pourraient tristement attester l'immense étendue du malheur qui l'avait frappé. L'impression que je ressentis ce jour-là demeurera présente à ma mémoire pendant ma vie entière !

Au moment où j'écris ces lignes, je me rappelle un autre fait que me raconta Ferdinand Ries, qui fut pendant longues années l'élève et l'ami de Beethoven. Je ne puis me dispenser de le citer ici, soit parce que son récit confirme en quelque sorte le mien, soit parce qu'il est d'un grand intérêt par lui-même, mais surtout parce qu'il se rattache à l'époque où Beethoven créa ses œuvres les plus magnifiques.

« J'arrivai, disait Ries, par une matinée d'été pour prendre leçon chez Beethoven, qui demeurait alors à Baden. Quand j'entrai, je l'entendis qui improvisait dans sa chambre. Pour ne pas le déranger, je restai à l'écouter auprès de la porte, et remarquai que ce n'était pas précisément une improvisation, mais qu'il lançait par fragments des traits et des passages isolés et semblait les essayer, tantôt dans une forme, tantôt dans une autre. Au bout de quelques instants, il se leva et ouvrit la fenêtre. Ce fut alors que j'entrai. Il me salua de fort bonne humeur, et me dit : « Nous ne prendrons pas de leçon aujourd'hui ; il faut plutôt nous aller promener, la matinée est magnifique. » C'était un grand plaisir pour Beethoven d'errer dans les bois, dans les prairies et sur les montagnes, par des sentiers solitaires et non frayés. Nous sortîmes donc fort joyeux, et nous nous trouvâmes bientôt dans un bois écarté, sur les belles pentes des montagnes de Baden. Je remarquai que Beethoven était très préoccupé, et qu'il chantait intérieurement. Je savais par expérience que c'était dans des moments semblables qu'il se trouvait le plus excité à produire, et je me gardai bien de le troubler. Je marchai donc auprès de lui en gardant le silence. Dans les lambeaux de phrases qu'il murmurait, je crus trouver de la ressemblance avec ce que je lui avais entendu jouer tout-à-l'heure dans sa chambre. Il était évident qu'il s'occupait de la composition de quelque grand ouvrage. Nous avions marché à peu près pendant une heure, quand nous nous assîmes sur l'herbe. Soudain résonna sur les montagnes, de l'autre côté de la vallée, un chalumeau dont les sons inattendus, vibrant sous ce ciel pur et serein du printemps, au milieu de la solitude des bois, firent sur moi un effet extraordinaire. Je ne pus m'empêcher de le faire remarquer à Beethoven, qui, plongé dans une rêverie profonde, semblait n'y avoir fait aucune attention. Il écouta ; mais je m'aperçus à sa physionomie qu'il n'entendait point les sons qui continuaient pourtant à résonner. Ce fut la première fois que je reconnus que l'ouïe s'endurcissait chez lui. J'en avais bien eu précédemment quelque soupçon ; mais comme le mal avait des intermittences périodiques, ainsi qu'on l'a constaté plus tard, j'avais cru me tromper. Cette fois j'en eus la triste et irréfragable certitude, car les sons retentissaient avec tant de clarté et d'éclat qu'on n'en perdait pas un seul ; mais Beethoven n'entendait rien. Pour ne pas l'affliger, je fis comme si je n'entendais plus rien non plus. Nous partîmes quelque temps après ; les sons nous accompagnèrent pendant longtemps dans les bois solitaires sans que Beethoven en fût frappé. C'est ainsi que le charme qu'ils avaient d'abord exercé sur moi se changea en une impression profondément triste. Je revins, involontairement taciturne et perdu dans mes réflexions, suivant ce grand maître, qui continua à murmurer et à fredonner intérieurement, chantant quelquefois tout haut des fragments de phrases et des sons inintelligibles. Quand nous fûmes rentrés après quelques heures d'absence, il se mit avec impatience au piano, et me dit : « Maintenant je vais vous jouer quelque chose. » Et il exécuta avec une chaleur entraînante et une puissance extraordinaire les principaux passages du premier *allegro* de la grande sonate en *fa* mineur. Jamais je n'oublierai cette journée. »

Je crois qu'on me saura gré d'avoir rappelé ce récit, qui se rattache en même temps à la création d'un des plus grands ouvrages de Beethoven et à l'origine de l'infortune inouïe qui l'accabla. J'ai oublié dans le temps avec une négligence que je me reproche, de demander à Ries l'année où se passèrent ces faits ; mais il me semble, si je conclus par d'autres rapprochements, que ç'a dû être dans l'année de 1806 à 1807. Ainsi le mal qui, depuis dix ans était devenu chronique, et ne variait que du plus au moins d'intensité, avait donc jeté ses racines depuis dix-huit ans. Si, dès cette époque, Beethoven, dans les crises fâcheuses de cette affection, était dans l'impossibilité de percevoir la musique qui résonnait avec force, il est douteux qu'il ait eu plus tard la faculté de l'entendre avec l'oreille extérieure et matérielle ; cela du moins n'a jamais pu arriver que dans certains moments favorables, tandis qu'à partir de ces premiers temps même, l'oreille lui refusait déjà le service dans les mauvais jours.

Tout plein de ces impressions douloureuses, j'avais quitté Beethoven. Je voyais se flétrir, sous ce ciel sombre, sous cette atmosphère accablante, cette fleur d'espérance que je cultivais avec tant d'amour et de désir, la promesse d'une grande œuvre d'art. Ce grand génie, courbé sous la souffrance, ne pouvait évidemment plus, alors même qu'il reviendrait à la santé, recouvrer une force continue dont il pût disposer pendant des années entières. Quiconque a vu Beethoven à cette époque ne pourra jamais perdre la conviction que ses derniers ouvrages sont comme imprégnés de ce sombre nuage de maussade tristesse, d'amère mélancolie, sinon de chagrin. Ces productions peuvent donc, en raison de cette origine, être moins belles, moins libres, nous causer même, à certains égards, une gêne pénible, parce que la santé leur manque, qui donne à une œuvre d'art sa valeur complète ; elles n'en sont pourtant que plus saisissantes quand on les rattache par la réflexion aux souf-

frances de leur noble auteur. La critique, au point de vue purement artistique, peut souvent se prononcer avec sévérité à cet égard ; mais la critique purement humaine y découvre d'autres rapports, et voit dans ces aberrations expliquées, ces symptômes maladifs, ces sombres divagations, autant de motifs de sympathie et d'amour pour leur créateur. Mais, je n'hésite pas à le dire, malheur à celui qui intervertit les points de vue, et tient pour des jalons indicateurs de la route ces signes que le véritable artiste ne doit envisager que comme des parapets, comme ces croix par lesquelles les populations catholiques consacrent sur les chemins les souvenirs des accidents funestes ! Malheureusement nous avons vu dans des théories artistiques et des productions récentes la consécration de cet intervertissement. Nous n'y voyons qu'une chose, c'est que ces *successeurs* et ces thuriféraires de Beethoven n'ont jamais compris sa véritable grandeur.

Sortant de chez lui, je m'en fus chez Grillparzer, qui m'avait d'ailleurs fort bien accueilli, comme un écrivain jeune et inconnu. Je voulais en tirer quelques explications circonstanciées sur les vues de Beethoven en fait de poëme d'opéra ; mais là aussi je trouvai un homme malade, au moins à demi. Ce qu'il me dit sur l'entreprise d'écrire pour Beethoven un poëme de ce genre n'était pas fait pour me donner grande espérance. Il me persuada que ce noble esprit était trop abattu par la cruelle infortune qui l'accablait depuis tant d'années pour être capable d'une contention soutenue. Il se pouvait aussi que Grillparzer ne fût pas d'accord avec Beethoven pour des causes qui tenaient à lui-même et au poëme qu'il lui avait proposé. Du moins, si c'était le même qu'il donna plus tard à mettre en musique à Conradis Kreutzer, je comprends très bien que Beethoven ne pût jamais s'échauffer pour cette production, malgré les nombreuses beautés qu'elle renfermait, et qu'il y trouvât toujours à redire, quoiqu'il n'ait jamais bien entendu lui-même les raisons qui lui faisaient considérer ce travail comme non avenu pour lui. C'était là une idiosyncrasie dont les développements ne seraient pas ici à leur place.

Je pris cependant la ferme résolution de commencer mon travail en n'épargnant aucun effort. Mais je reconnus bientôt combien il était nécessaire, pour échauffer l'inspiration poétique, de croire à un but, quelque éloigné qu'il fût, mais qu'on pût espérer d'atteindre, et combien la conviction contraire paralysait, tuait même la volonté. Le désir et l'inclination meurent, et s'ils ne peuvent commander à la volonté, celle-ci à son tour est aussi peu capable de forcer la chaleur et la surexcitation indispensables pour faire arriver à maturité une œuvre vivante de l'esprit. C'est la foi seule qui les engendre, et sans elle il ne vient au jour que des produits morts-nés.

Mais ce n'est encore là qu'une anticipation.

Mon séjour à Vienne tirait à sa fin, pour le moment du moins ; car nous devions faire une pointe en Hongrie, puis revenir, mais pour quelques jours seulement. Comme il arrive toujours en pareil cas, les détails m'accablèrent dans les derniers jours. A peine pus-je trouver une heure pour dire adieu à Beethoven dans le cas où je ne devrais plus le revoir. Cette fois je n'étais plus agité par un embarras inquiet, comme lors des premières visites quand j'arrivais devant sa porte. Je sentais que nous nous étions rapprochés, autant du moins que j'avais pu jamais l'espérer, eu égard à la rareté de nos communications passagères, à la différence d'âge et de tendances artistiques, et à la distance qu'avait toujours maintenue entre lui et moi la grandeur de son génie. Ma véritable et profonde amitié et mon respect pour lui avaient gagné sa bienveillance. C'est donc avec confiance que j'arrivai ce jour-là ; mais combien il est triste que les derniers moments que les hommes passent ensemble soient précisément ceux où ils commencent à s'apprécier et à se convenir réciproquement. On dirait qu'il est dans les destinées de l'humanité d'arriver, de voir et de comprendre toujours trop tard.

Je ne puis donner beaucoup de détails sur cette dernière visite. Beethoven parla très ouvertement et avec animation. Je lui exprimai mon regret de ce que, pendant tout le temps de mon séjour à Vienne, je n'avais entendu de lui, dans les concerts, qu'une seule symphonie, pas de quatuors (excepté le quatuor inédit dont j'ai parlé), et qu'on n'eût pas donné *Fidelio* une seule fois. Cela lui donna occasion de s'exprimer sur le goût du public de Vienne. « Depuis » que les Italiens se sont impatronisés ici, le sens des bon- » nes choses a disparu. Le ballet est, au théâtre, la grande » affaire pour la noblesse. Il ne faut pas leur parler » d'art ; ils n'ont d'amour que pour les chevaux et les dan- » seuses. Notre bon temps est passé ici. Mais je ne m'en » inquiète pas du tout ; je ne demande qu'à pouvoir écrire » encore ce que j'ai dans la tête. Si je me portais bien, tout » me serait égal. » Tout ce qu'il dit fut à peu près dans le même sens. J'écrivis sur la tablette : « Demain je pars pour » passer quelques jours à Presburg et Eisenstadt ; nous se- » rons de retour au commencement de mai, et nous pour- » rons rester encore ici quelques jours. — Vous voulez » déjà partir ? » s'écria-t-il avec surprise. La difficulté de s'entendre avec lui m'avait contraint de me borner à son égard aux phrases indispensables, ce qui faisait que je ne lui avais jamais parlé du terme de mon séjour à Vienne. « Oui, vous avez raison, continua-t-il, le temps devient » beau ; je pense déjà à m'en aller à la campagne. Quand » vous reviendrez, je serai peut-être parti. Je me trouverai » bien mieux là-bas ; il vous faudra m'y venir voir. »

A dire vrai, je conservais peu d'espérance de le revoir. Mon compagnon de voyage, dont je ne pouvais me séparer pour bien des raisons, commençait à s'impatienter du retard que ses affaires éprouvaient, et notre excursion en Hongrie n'était qu'un intermède qui pût lui permettre d'attendre le dénouement définitif de ses affaires, dénouement qu'il n'était pas en son pouvoir de brusquer. Alors même qu'il dût survenir un nouveau retard, je savais que notre départ n'en serait pas moins accéléré autant que possible, et tout avait été même arrangé de manière à ce que nous pussions dire l'adieu définitif à Vienne. Je lui exprimai la crainte que cette occasion fût peut-être la dernière où je pusse le voir, au moins avant un second voyage à Vienne, voyage que je projetais pour l'année suivante. Mais qu'une année est longue ! que d'incertitude sur tout ce qui peut arriver pendant ce temps ! J'aurais bien volontiers emporté un souvenir de la chambre de Beethoven, peut-être une de ces feuilles de musique si fougueusement écrites et à peine lisibles ; mais comment oser lui demander quelque chose ?

« Je suis sûr que nous nous verrons encore, » me dit-il après une petite pause, et avec un son de voix si chaleureux et si cordial que je sentis qu'il me reverrait avec plaisir. Aussi le moment de la séparation fut-il très triste. Cependant il le fallait, et je me levai pour partir. Je voulus, comme toujours, lui tendre la main en signe d'adieu ; mais il me prit les deux mains, m'attira à lui, et m'embrassa avec une effusion tout allemande. Ce n'était point de sa part une exaltation simulée, mais on voyait qu'il éprouvait un entraînement véritable. Mon cœur bondit comme par une véritable commotion électrique, et je serrai dans mes bras avec un ineffable sentiment de bonheur ce respectable vieillard bien-aimé. Oui, je sentis que ma sympathie avait éveillé dans son sein quelque chose de semblable, qu'il me remerciait énergiquement pour ce cœur que je lui donnais si pleinement et sans réserve. Etait-ce donc là une chose qu'il eût rarement éprouvée ? L'hommage de la sainte émotion

avec laquelle je m'étais approché de lui ne lui aurait-il pas été offert souvent par quelques uns des millions d'hommes qui lui devaient les mouvements les plus profonds, l'ébranlement le plus sublime de leur âme? Je ne veux point le décider. Pour moi, c'était comme un songe, et tout était pourtant si réel, si palpitant, si humainement vrai et si divin tout à la fois! Le grand et immortel Ludwig van Beethoven dans mes bras! Je sentis ses lèvres contre les miennes, et il dut se sentir inondé du torrent de larmes brûlantes et heureuses qui coulait de mes yeux.

C'est ainsi que je le quittai. Je n'avais plus une pensée, mais rien qu'un sentiment brûlant qui bouleversait ma poitrine: « Beethoven m'a embrassé! » et ce bonheur j'en serai fier jusqu'au dernier jour de ma vie.

CHAPITRE VIII.

Notre belle excursion dans les campagnes de Hongrie s'était bientôt terminée sous le ciel le plus pur du printemps naissant; quand nous rentrâmes à Vienne, il ne nous resta plus que deux jours, qui furent absorbés par une multitude infinie de détails; pourtant je trouvai moyen d'économiser encore une heure pour visiter une dernière fois Beethoven. Depuis ce jour des adieux, je sentais que nous étions plus attachés l'un à l'autre; que ce sentiment pourrait peut-être encore s'accroître. L'espoir d'arriver à l'exécution de mon grand projet se réveillait dans mon âme. J'avais monté précipitamment les nombreux degrés, mais inutilement. Pour la première fois, on me répondit que Beethoven était sorti. Au premier moment, j'en fus vivement peiné; pourtant je me convainquis bientôt que cela valait mieux: ce moment des adieux, si présent à ma mémoire, ne pouvait plus se répéter; au lieu de ce souvenir si chaleureux j'en aurais peut-être emporté un plus froid. Nous n'avions pour le moment rien de plus à régler dans l'intérêt de notre plan: cela restait subordonné à mon retour à Vienne. Je me décidai à laisser mon nom avec un mot d'adieu, pour que Beethoven n'attribuât pas à ma négligence l'impossibilité où je me trouvais de le revoir. Je jetai encore un regard dans l'antichambre, sur la porte devant laquelle j'avais passé des moments si agités, si palpitants; puis je me détournai brusquement, au milieu d'un mélange confus de sentiments que comprendront sans autre description ceux qui connaissent une situation semblable.

Je crus avoir entièrement terminé avec ces relations. Je serai bref sur ce qui m'arriva encore dans la brillante ville des Césars.

Notre départ pour Graetz était fixé pour le lendemain soir à six heures. Une petite affaire, ou plutôt le hasard, m'amena encore une fois dans le magasin de musique de Steiner, situé presqu'en face de ma demeure.

« Ah! vous voilà, tant mieux, me dit le maître de la » maison; il y a ici pour vous une lettre de Beethoven. — » De Beethoven! » m'écriai-je avec joie et surprise; et je tremblai d'impatience jusqu'à ce que je l'eusse dans mes mains. Il s'était trompé en écrivant la première lettre de mon nom sur l'adresse, qui portait: A Monsieur L. Nellstab; mais c'était bien pour moi! une lettre de Beethoven pour moi!

Elle était si cordiale, si bonne, si mélancolique!

« Sur le point de partir pour la campagne, j'ai eu moi- » même à faire hier quelques préparatifs, ce qui est cause » que vous avez malheureusement fait chez moi une visite » inutile. Pardonnez à ma santé encore très faible. Comme » je ne vous reverrai peut-être plus, je vous souhaite tout » ce qui est vraiment désirable. Pensez à moi quand vous » écrirez vos poésies.

» Votre ami,

»BEETHOVEN.

» A Zelter, le digne soutien » de l'art véritable, toutes » sortes d'amitiés et de res- » pects. »

Le 3 mai 1825.

Cette lettre était déjà un bonheur infini, un trésor inestimable. Pourtant je tournai la page, et trouvai bien plus encore: un nouvel adieu et un petit canon! Ainsi ce n'était pas un simple billet de politesse, pas une formule banale d'adieu, mais un feuillet pour mon album. Le grand homme m'avait jugé digne d'un pareil cadeau! De quelle gratitude, de quel enthousiasme, de quels projets de bonnes et nobles choses se remplit l'âme du jeune homme!

Beethoven avait écrit:

« Dans ma reconvalescence, je me trouve encore bien fai- » ble: acceptez cette marque de souvenir de votre ami » Beethoven. »

Das Schœne zu dem Guten. Das (1).

Un souvenir *de mon ami Beethoven!* Quelle circonstance de ma vie pourrait me le faire oublier, quand même ce n'eût pas été le dernier rapprochement de lui à moi!

Ce jour était le 3 mai 1825. — L'année suivante je ne retournai pas à Vienne. — Le 27 mars 1827 Beethoven exhala le dernier souffle de cette âme si noble, si cruellement éprouvée, si lasse de la vie.

Je ne suis jamais retourné à Vienne.

L. RELLSTAB.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Reprise de JOCONDE.

La musique serait-elle comme ces femmes jeunes et belles qu'on a aimées, courtisées, adorées quand on était jeune aussi et plein d'illusions, et qu'on est tout étonné de retrouver au bout d'un certain laps de temps passées, fardées et maniérées? Nous serions tenté de le penser, malgré notre conviction, notre respect pour l'art. Sans doute il est quelques exceptions, et de même que nous voyons quelquefois des Ninon de Lenclos et des Mars que le temps semble avoir oubliées, de même il se trouve quelques ouvrages en musique qui paraissent encore jeunes malgré leur âge;

Mais, mais, mais, mais!
Les mais à cet égard ne finiraient jamais.

Et pour suivre notre comparaison féminine et musicale, il est assez singulier que ce soit la musique sévère, en style religieux et du genre sacré qui vieillisse le moins, pendant que ce sont précisément les femmes mondaines, sensuelles et coquettes qui se conservent le mieux. C'est dans cette classe qu'il faut ranger la pièce de M. Etienne et de Nicolo, qu'on a reprise mercredi passé à l'Opéra-Comique, pièce en style éminemment coquet et Pompadour.

A juger *Joconde* du point de vue artistique et sous le rapport de l'instrumentation, ce n'est certes pas un ouvrage de grande valeur; mais les gens d'école, les musiciens excentriques ne se préoccupent point assez des droits im-

(1) Le beau uni au bon, etc.

prescriptibles en France de la mélodie facile, carrée, périodique et pourtant jetée, inspirée. Cette mélodie est dans le goût français, que les plus illustres compositeurs étrangers ont reconnu de tout temps, et dont ils se sont faits souvent les courtisans. Nous avons pourtant une foule de grands connaisseurs qui contestent aux deux tiers, pour ne pas dire aux trois quarts de nos compatriotes, le droit de s'amuser à leur manière, de s'impressionner comme ils l'entendent, et cela en leur jetant les grands mots de musique humanitaire, moralisante, qu'ils ne comprennent point. Remarquez bien que ces gens qui trouvent Nicolo misérable comparé à Boïeldieu, Hérold et Auber, disent que Haydn et Mozart sont maintenant froids, scolastiques, travaillés et secs en comparaison de Beethoven et de Weber, dont ils démoliront bientôt la renommée en faveur.... de quels compositeurs? ma foi, nous ne savons trop; mais ils en trouveront, gardez-vous d'en douter. Ce qui manque à la critique musicale en France, c'est l'éclectisme. Elle est exclusive, hautaine et systématique, quand elle n'est pas d'une grotesque ignorance.... Au reste, c'est le prendre un peu haut à propos du joli vaudeville musical qu'on a repris à l'Opéra-Comique. *Joconde* a procuré au public un plaisir qui pour être rétrospectif n'en a pas été moins vif. Si le bruit monotone et peu modulé qui se fait à l'orchestre vous provoque au sommeil, les jolies mélodies qui sont presque toutes tombées dans le domaine public, et dont abonde cette partition, vous tiennent en éveil; il y a donc suffisante compensation; et puis l'empire des souvenirs de l'empire n'est pas sans puissance sur certaines gens. Nous sommes convaincu qu'il en est plusieurs qui, en écoutant les chants de *Joconde*, rêvent gloire, conquêtes, bonnes fortunes dans toutes les capitales conquises de l'Europe, apothéose napoléonienne, titres, décorations, dotations....

Et l'on revient toujours
A ses premiers amours.

Chollet a chanté cette romance et surtout l'air du premier acte : *J'ai long-temps parcouru le monde*, etc., avec beaucoup de charme, et la sûreté de méthode d'excellent musicien qui le distingue. Chollet, que l'on s'est un peu trop hâté de déclarer vieux et usé — c'est le système romantique de ceux qui s'écrient : A nous l'avenir! — Chollet est encore la principale colonne du théâtre de l'Opéra-Comique, lorsqu'il veut jouer et chanter consciencieusement. La gentillesse de madame Potier et de Roger, la mise en scène soignée de la pièce, l'agrément de cette musique que presque tous les spectateurs peuvent chanter à l'unisson avec les acteurs, ont procuré à l'œuvre de Nicolo une résurrection qui pourra être de quelque durée, grâce à tout garde national patenté, à tout honnête commerçant de la ville de Paris, à toute femme sur le retour qui a eu à se plaindre de quelque Joconde au petit pied, à toute femme jeune même qui n'est pas fâchée de voir mystifier les coureurs d'aventure, et enfin à la petite propriété pour qui les mots d'instrumentation, d'imitations et d'orchestration sont du grec; mais qui aiment les mélodies passées à l'état de proverbes depuis plus d'un quart de siècle, et qu'on peut fredonner en sortant du spectacle.

Henri Blanchard.

FESTIVAL MUSICAL D'ANVERS,

A L'OCCASION DE L'INAUGURATION DE LA STATUE DE RUBENS.

L'inauguration de la statue de Rubens s'est trouvée comme ce mariage où il manquait la mariée. D'abord faite en bronze, cette statue n'a pu être terminée pour le jour fixé. Grand embarras d'abord! vive discussion dans le conseil des ordonnateurs de la fête, pour savoir si celle-ci serait ou ne serait pas ajournée! On dit même que l'énoncé des opinions fut entremêlé de quelques coups de poing; après quoi la majorité décida qu'un plâtre bronzé ferait aussi bon effet que le bronze véritable. Malheureusement en hissant celui-ci, on cassa les jambes de l'image du grand homme, en sorte qu'il ne resta plus rien à inaugurer.

Mais l'industrieux habitant d'Anvers ne se laisse pas décourager facilement : à défaut de statue il avait pour l'amusement des voyageurs la mise à flot d'un trois-mâts, une joûte sur l'Escaut, la procession du char de Rubens avec des mannequins habillés de cent pieds de haut, et deux concerts monstres. Le guignon voulut qu'après qu'on eut abattu tout ce qui retenait le vaisseau sur le chantier, il se plut à y rester, malgré les aides qu'on lui donna, et qu'il fallut se résoudre à le laisser en place; puis la pluie tomba par torrents pendant deux jours sur les transparents et les arcs de triomphe élevés dans les rues où devait passer la procession, et celle-ci ne put se montrer; puis on avait gardé pour le monde d'élite toutes les places des bords de l'Escaut d'où les joûtes pouvaient être vues; il ne vint aucune des personnes pour qui ces places avaient été réservées, et les autres s'en retournèrent sans avoir rien vu.

Il ne restait plus que les concerts : nous sommes heureux d'annoncer que ceux-ci ont éprouvé moins d'infortunes que les autres parties de la fête. Des appels faits à Bruxelles, Gand et Liége avaient réuni aux artistes et amateurs d'Anvers ce que ces villes renferment de musiciens habiles. Quatre cent vingt-sept exécutants formaient l'ensemble du chœur et de l'orchestre. Les solos de chant avaient été confiés à mesdemoiselles Janssens, Meerti, au ténor Laborde et à M. Mathieu, jeune basse du Conservatoire de Bruxelles qui donne beaucoup d'espérances. Pour les solos d'instruments, Haumann, Servais, Vieuxtemps, avaient prêté également le puissant secours de leur talent. M. Charles Haussens, compositeur distingué et chef d'orchestre du théâtre de Gand, s'était chargé de la direction de toute la musique.

Les deux concerts ont été donnés les 18 et 19 août dans la jolie salle de spectacle qui, encombrée d'un brillant auditoire, et éclairée par une multitude de bougies, offrait un coup d'œil ravissant.

Une ouverture de M. Haussens, la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, la troisième partie des *Saisons* de Haydn, et la cantate *Gloire à Rubens*, de M. J. Eykens, compositeur du pays, composaient la partie robuste du concert; une fantaisie de Haumann, pour le violon, une autre fantaisie de Servais pour le violoncelle, et un duo de *Tancrède*, chanté par mesdemoiselles Meerti et Janssens, en étaient les délicatesses.

L'orchestre a montré plus d'énergie que d'élégance dans l'ouverture de M. Haussens, morceau d'une bonne facture et d'un bel effet. Il y a eu de l'ensemble dans la symphonie de Beethoven, mais nous regrettons que l'altération des mouvements ait porté atteinte au caractère des morceaux de ce bel ouvrage. Le premier morceau manquait d'animation, et l'*adagio* fut pris trop lentement. Quant à la marche, en voulant éviter les endroits languissants qui s'y trouvent par un mouvement accéléré, M. Haussens l'a privé de son caractère de grandeur et de magnificence. Vers la fin, il en est résulté un contre-sens, car au lieu de l'accroissement de vitesse qu'a indiqué Beethoven, il a fallu ralentir au *presto* en deux temps, attendu l'impossibilité d'exécuter dans un paroxisme de vitesse.

Les *Quatre Saisons* sont une faible production de la vieillesse de Haydn; mais le dernier chœur de l'*Automne*, qu'on avait choisi pour ce festival, rappelle le bon temps de ce maître. L'exécution a été en général satisfaisante,

ainsi que celle de la cantate de M. Eykens, composition qui n'est pas sans mérite.

Dans le duo de *Tancrède*, mesdemoiselles Janssens et Meerti ont faiblement chanté et l'orchestre a accompagné d'une manière déplorable; Laborde, dont la jolie voix a beaucoup d'inégalités, a dit ni bien ni mal sa cavatine de la *Chaste Suzanne*, soporifique *inspiration* du génie de M. Monpou : cet air n'a point fait d'effet.

Servais est incontestablement le premier des violoncellistes; nul ne joue comme lui avec les difficultés inabordables pour beaucoup d'autres, et pénibles pour les plus habiles. Son exécution avait été foudroyante à la répétition, mais il était moins bien disposé le soir. Cependant il a su encore exciter des élans d'admiration dans toutes les parties de la salle.

Le concert du 19 renfermait de belles choses dans son programme; mais l'orchestre et les choristes étaient exténués par la fatigue de six jours entiers de répétitions et par le concert précédent, et le public se ressentait encore des émotions de celui-ci. L'ouverture des *Deux Journées*, de Cherubini, une ouverture nouvelle, composée pour cette solennité par Grisar, des fragments du *Messie*, de Haendel, et *le Christ au jardin des Oliviers*, de Beethoven, ouvraient et terminaient les deux parties. Quoique dans ces deux concerts l'exécution de l'orchestre ait manqué de nuances et de fini, cet orchestre a fait preuve d'intelligence et d'énergie dans les ouvertures du second de ces concerts. On connaît l'ouverture de Cherubini, et l'on sait qu'elle est un des plus beaux ouvrages de son auteur. Quant à M. Grisar, il avait voulu payer une dette au berceau de son enfance, et l'on peut dire qu'il avait bien fait les choses et donné bonne mesure, car son ouverture est la plus longue que nous ayons jamais entendue. Nous devons ajouter qu'il y a peu de morceaux de musique où l'auteur ait fait un si fréquent usage de la modulation, et nous ne pensons pas que M. Grisar ait oublié un seul des tons majeurs et mineurs de la musique, et ne lui ait rendu visite dans sa longue excursion. Le trait le plus saillant de cette ouverture est une marche qui rappelle un peu trop la marche de l'ouverture de Ries.

Il n'y a point d'analyse à faire de l'exécution des oratorios de Haendel et de Beethoven, car on ne peut rien imaginer de plus médiocre. Tous les mouvements de ces belles compositions ont été tronqués, toutes les intentions des illustres auteurs ont été prises au rebours, et, qui pis est, il n'y a eu ni ensemble, ni justesse, ni sûreté dans l'attaque.

Un des plus beaux morceaux du concert, le plus beau en son genre, est certainement le concerto de violon de Vieuxtemps. Cette composition marque une véritable époque dans l'histoire du violon, et deviendra le type de beaucoup d'autres concertos. C'est le concerto par son ampleur; c'est la fantaisie par sa hardiesse. L'orchestre, traité d'une manière dramatique et avec un développement de puissance inusité, n'ôte rien au brillant ni à l'importance de la partie principale; l'un et l'autre concourent à former un ensemble de l'effet le plus saisissant. Dans l'adagio, la suavité est parfaite; dans le dernier mouvement, l'élégance et la coquetterie sont ravissantes. Vieuxtemps se propose de passer l'hiver à Paris, et d'y faire entendre ses compositions aux concerts du Conservatoire; nous lui prédisons un succès d'enthousiasme. Une chanteuse qui siffilait par suite de la chaleur excessive qui régnait dans la salle, ne lui a pas laissé la pureté qu'on avait admirée le matin à la répétition; mais il s'est remis dans la dernière partie du morceau, et l'a jouée avec une rare délicatesse.

Mademoiselle Meerti a fort bien chanté un air de Mercadante, et mademoiselle Janssens, qui quelquefois laisse désirer un peu de justesse, mais qui a de l'acquis dans la vocalisation, a dit d'une manière brillante celui de l'*Elisir d'Amore*.

On porte à près de 30,000 fr. le produit des deux concerts; nous croyons ce chiffre exagéré, quoique les prix fussent élevés.

Nouvelles.

*** La dernière représentation des *Huguenots* qui a eu lieu avant-hier a été une des plus brillantes qu'on ait entendues depuis long-temps. Les artistes, électrisés par la présence de l'illustre compositeur, ont retrouvé un zèle et des moyens nouveaux. Le public avait bravé une chaleur accablante, et la chambrée a été complète.

*** Samedi dernier, les artistes de l'Opéra ont offert un banquet à M. Meyerbeer, auquel assistait M. Léon Pillet. Ils ont témoigné au grand artiste leur vif désir d'être bientôt les interprètes de ses inspirations; et il leur a solennellement promis de faire tout ce qui dépendra de lui pour être à Paris au mois de décembre, afin que son opéra nouveau puisse être représenté dans les premiers jours d'avril.

*** Meyerbeer part ce soir de Paris, se rendant de nouveau à Schwalbach pour y prendre des bains. Aussitôt sa cure terminée, il ira à Berlin où d'importantes affaires de famille l'appellent; et s'il n'y est retenu par urgence, il sera à Paris au mois de décembre, et mettra de suite à l'étude son grand ouvrage destiné à l'Opéra Si, contre toute attente, ses affaires le retenaient plus long-temps, cet opéra ne serait représenté que dans les premiers jours d'octobre de l'année prochaine. Les journaux qui ont annoncé que le célèbre maestro ne livrait pas sa partition parce qu'il manquait une femme pour le rôle principal, sont mal informés, car tout est convenu pour la distribution des rôles entre le compositeur et le directeur.

*** Mademoiselle Nau est rentrée lundi dernier dans le rôle d'Eudoxie, de *la Juive*. Celui de Rachel a été rempli assez heureusement par mademoiselle Julian.

*** On assure que Mario quitte l'Opéra français pour faire partie de la troupe italienne.

*** *Stradella* va être réduit à trois actes avant d'être remis au répertoire de l'Opéra.

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR HENRI LEMOINE, RUE DE L'ÉCHELLE.

4 Romances nouvelles

DE MADEMOISELLE LAURE DUVAL.

LA FLEUR D'ORANGER. Romance.	2	»
LE TOMBEAU AÉRIEN. *Id.*	2	»
JE VIENS PRIER POUR LUI. *Id.*	2	»
LE PAGE DU VIEUX ROI. Chansonnette.	2	»

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER, ÉDITEUR, RUE DAUPHINE, 22.

SOLFEGE

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO,

composé expressément pour

LES ENFANTS;

PAR

AD. LECARPENTIER.

Prix net : 7 fr. 50 c.

Cet ouvrage sert d'introduction à la *Méthode de piano pour les Enfants*, du même auteur.

Souscription.

A, B, C

MUSICAL,

Dédié aux Mères de Famille,

OU SOLFÉGE COMPOSÉ EXPRESSÉMENT POUR SA PETITE FILLE,

PAR AUGUSTE PANSERON,

Professeur de Chant au Conservatoire.

Ce petit Solfége, qui paraîtra vers le 15 octobre prochain, contiendra près de 150 pages; il sera marqué 24 fr., et par souscription, 10 fr., *net*.

La souscription sera fermée le 1er novembre 1840.

On souscrit chez tous les marchands de musique de Paris, et chez l'auteur, rue de Richelieu, 95.

Avec cet œuvre les jeunes élèves pourront apprendre les deux clefs les plus nécessaires, la clef de *sol* et la clef de *fa*, et tous les principes élémentaires de la musique. Ainsi, cette étude terminée, ils pourront lire la musique de chant et de piano.

A la suite de cet A, B, C musical, on trouvera une abréviation de ma Méthode de Vocalisation à l'usage des enfants, quelques exercices à deux voix pour leur former l'oreille, ainsi que quelques vocalises.

J'ai souvent pensé que les mères de famille qui s'occupent avec sollicitude de l'éducation de leurs jeunes enfants pouvaient tirer un bon parti des dispositions de ces derniers pour la musique, quand elles-mêmes avaient acquis assez de connaissances élémentaires pour diriger les premières leçons. Mais faire commencer à un enfant une étude quelconque d'une manière rationnelle est une opération très difficile, pour laquelle les connaissances préliminaires ne suffisent pas : il faut des livres spéciaux. Ces livres manquent, et c'est ce qui explique pourquoi tant d'élèves, mal enseignés dans le premier âge, ont ressenti l'effet de ce vice d'instruction même après bien des années de travail.

Tous les solféges sont écrits trop haut, et l'on ne saurait les employer sans danger pour la voix des enfants. Le Solfége de Rodolphe, dont j'ai baissé les leçons tantôt d'une tierce, tantôt d'une quarte, ne peut être adopté pour commencer des enfants, parce qu'il offre encore de nombreux passages qui montent au *sol*.

D'un autre côté les solféges en usage conviennent plutôt à des musiciens habiles qu'à des musiciennes qui la p'upart ont oublié, en veillant sur leur famille, une partie des choses qu'elles ont sues très bien dans leur jeunesse.

En effet, il y a peu de mères de famille qui soient capables d'accompagner une basse chiffrée, ou de jouer un accompagnement compliqué.

Ces considérations que j'ai pu apprécier dans leurs détails en enseignant la musique à ma petite fille, m'ont suggéré l'idée de composer un A, B, C musical avec des leçons de solfége très simples, dans les cordes naturelles de la voix des enfants, ne dépassant jamais le *ré* quatrième ligne, et soutenues par des accompagnements tellement faciles qu'il n'y ait point de mère, si peu musicienne qu'elle soit, qui ne puisse suivre de tels errements pour enseigner à un enfant d'une médiocre intelligence musicale.

On ne saurait commencer trop tôt à développer les dispositions des enfants, car on a remarqué que nos meilleurs musiciens avaient solfié jeunes, et que c'était précisément à cette étude précoce du solfége qu'ils devaient la flexibilité de leur talent.

Si, au contraire, on commence le solfége trop tard, les difficultés deviennent insurmontables, et l'élève se ressent toujours du peu de connaissances positives qu'il a dans cette importante partie de la musique. Dans les divers moyens employés pour juger des dispositions d'un enfant et de l'époque à laquelle il peut entreprendre la musique, on devra s'assurer s'il retient facilement un air, s'il comprend un rhythme, s'il chante juste des airs connus.

Cet A, B, C musical, par son extrême simplicité, convient non seulement aux enfants dont on veut développer l'intelligence, mais encore aux personnes plus âgées qui voudront suivre une méthode facile et bien graduée, pour connaître les éléments de la musique et du solfége.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Paris, ce 10 août 1840.

MONSIEUR,

J'ai lu attentivement les épreuves de votre A, B, C musical, et je reconnais avec plaisir que les mères de famille qui, dans leur jeunesse, se sont occupées de musique, pourront, à l'aide de ce petit solfége, commencer leurs enfants. Vous avez bien fait de vous imposer la loi de ne point dépasser le *ré* quatrième ligne de la clef de *sol*, l'apogée de la voix de cet âge. Les maîtres pourront donc sans danger, et sans craindre de fatiguer la voix, faire solfier votre ouvrage.

Cet A, B, C musical joint au mérite d'être aussi élémentaire et facile que le demandait sa destination, celui d'être encore très mélodieux.

C'est, monsieur, un nouveau service dont l'art vous sera redevable.

Recevez, je vous prie, l'assurance de ma parfaite considération.

L. CHERUBINI,
Directeur du Conservatoire et Membre de l'Institut.

Le succès immense de la Méthode de Vocalisation de M. Panseron, pour soprano et ténor, marquée 42 fr., dont 1,200 exemplaires ont été vendus dans les six premiers mois, lui a suggéré l'idée de l'approprier à la voix de basse-taille ou baryton; elle est à la gravure, sous peu elle paraîtra, et sera marquée 36 fr.

Ce qui a fait le grand succès de cette Méthode, c'est qu'il a été reconnu, comme l'a dit dans son rapport l'Institut de France, et dans leurs lettres d'approbation, MM. Cherubini, Berton, Meyerbeer, Fétis, Lablache, Ponchard, Duprez et madame Damoreau, qu'à l'aide de cette méthode les élèves peuvent étudier seuls.

Tous les Conservatoires de France et de Belgique l'ont adoptée.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **GAZETTE MUSICALE** DE PARIS. N° 52.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
5 m.	8 »	9 »	10 »
6 m.	15 »	17 »	19 »
1 an.	30 »	34 »	38 »

ANNONCES : 50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 6 septembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été:

1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALÉVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALÉVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Esquisse de l'histoire de l'harmonie (suite); par FÉTIS père. — Opéra-Comique : Première représentation de *l'Automate de Vaucanson*; par L. P. — Correspondances particulières : Milan, Leipzig. — Nouvelles. — Annonces.

ESQUISSE DE L'HISTOIRE DE L'HARMONIE

CONSIDÉRÉE

COMME ART ET COMME SCIENCE SYSTÉMATIQUE.

(Suite(*).)

CONSÉQUENCES DE LA CRÉATION D'UN SYSTÈME D'HARMONIE.

Chaque époque a ses tendances en toute chose : on remarque que le besoin de chercher une base théorique à l'harmonie pratique fut une préoccupation des musiciens et des savants du dix-huitième siècle, et que cette tendance générale se prononça immédiatement après la publication du *Nouveau système de musique théorique*, de Rameau, qui parut en 1726. Le premier qui se jeta dans ces recherches fut l'illustre géomètre Euler. S'il est vrai, comme le dit Forkel, et comme je l'ai répété sur son autorité, qu'il y a une première édition de son *Essai d'une nouvelle Théorie de la musique* (1), publiée à Pétersbourg en 1729, il n'était âgé que de vingt-deux ans lorsqu'il fit paraître ce livre; je ne connais que l'édition qu'il a donnée en 1739. Il était alors déjà considéré comme un des plus grands mathématiciens de l'Europe, et son admirable force de tête s'était manifestée dans plusieurs mémoires académiques, et dans sa *Mécanique analytique*. Partant du principe énoncé par Leibnitz, que la musique est un calcul secret de rapports de son que l'homme fait à son insu, il en conclut que les rapports les plus simples sont ceux qui doivent plaire davantage parce qu'ils sont plus facilement conçus, et il formula des tables de degrés d'agrément des relations harmonieuses des sons, en raison des nombres qui servent à exprimer ces relations. Essayant de démontrer par les phénomènes de la vue ce qui se passe à l'audition de deux sons, il établit que la sensation de l'unisson, exprimée par le rapport 1 : 1, saisit l'ouïe d'un sentiment d'ordre parfait, parce que les vibrations des deux sons qui donnent ce sentiment à notre perception, se présentent à notre esprit comme deux lignes de points parfaitement correspondants.

Exemple :

1 . . . . . .
1 . . . . . . } rapports de l'unisson.

Les rapports de l'octave simple, de la double, de la triple octave, etc., saisissent aussi l'esprit d'un sentiment d'ordre, mais non de celui de l'identité, parce que les vi-

(*) Voyez la *Revue et Gazette musicale*, année 1840, numéros 9, 20, 24, 35 et 40.

(1) Tentamen novæ theoriæ musicæ ex certissimis harmoniæ principiis dilucidæ expositæ. Pétersbourg, 1739, in-4°.

brations d'un son placé à l'octave supérieure d'un autre sont doubles en nombre, et qu'elles augmentent dans la même proportion d'octave en octave; en sorte que la sensation produite à l'oreille par ces octaves est en raison de celle qui frappe la vue à l'aspect de ces figures :

2 . . . . . } première octave.
1 . . . . . .

4 . . . . . } deuxième octave.
1 . . . . . .

Les rapports 2:1, 4:1, etc., constituent donc, suivant la doctrine d'Euler, le deuxième et le troisième degré d'agrément des relations harmonieuses des sons, en raison de la facilité proportionnelle que l'esprit a de saisir ces rapports.

Cette facilité diminue progressivement à mesure que les rapports se compliquent; et la complication est d'autant plus grande, que les nombres qui expriment ces rapports, étant premiers, s'élèvent davantage. Par exemple, le rapport 5:2, qui est celui de la quinte, offre déjà à l'oreille un désordre de vibrations où l'identité ne se rétablit qu'à chaque troisième vibration d'une part, et à chaque quatrième de l'autre; effet qui correspond à des lignes de points disposés dans cet ordre, pour la vue :

5 . . . . . } rapports de la quinte.
2 . . . . . .

Ce rapport est celui qu'Euler place au quatrième degré d'agrément harmonique.

L'identité devient plus rare et le rapport est plus difficile à saisir si la proportion est 4:3, c'est-à-dire si les deux sons forment l'intervalle de quarte. Euler assimile la sensation qui résulte de cet intervalle à celle que produisent à l'œil deux lignes de points disposés de cette manière :

4 . . . . . } rapports de la quarte.
3 . . . . . .

Euler place ce rapport au cinquième degré de suavité harmonique.

La proportion de la tierce majeure 5:4, placée par Euler au septième degré de suavité, doit, selon lui, produire à l'oreille une sensation analogue à celle que produirait sur l'œil le rapport de deux lignes de points disposés dans cet ordre :

5 . . . . . } rapports de la
4 . . . . . } 3e majeure.

Ici se présente une difficulté qui paraît radicale et destructive de la théorie de la suavité des accords des sons, basée sur la simplicité des rapports numériques, et qui rend manifeste son opposition avec les règles de l'art. Tout musicien dont l'oreille sera consultée, déclarera que la tierce majeure, et même la mineure, dont la proportion est 6:5, et qui, dans le système d'Euler, occupe le huitième degré de suavité, l'affectent d'une sensation beaucoup plus agréable que la quarte. De là viennent les règles qui, dans le contrepoint ou la composition simple à deux voix, admettent les tierces parmi les meilleurs accords de deux sons, et en bannissent la quarte.

Ce n'est pas la seule anomalie que présente la classification des accords de deux sons par degrés de suavité, en raison des rapports numériques; car Euler range au huitième degré non seulement la tierce mineure exprimée par le rapport 6:5, mais la seconde majeure 9:8, qui, comme on sait, est une dissonance, et la sixte mineure 8:5. Euler a prévu les objections qui s'élèveraient contre son système à cet égard; il a cru les réfuter par les paragraphes suivants (1) :

« J'ai déjà dit que sous le nom d'accords sont compris ceux qu'on appelle vulgairement *consonnances* et *dissonances*. A l'aide de notre méthode on pourra assigner, jusqu'à un certain point, les limites qui séparent ces deux classes d'accords; car les dissonances appartiennent aux degrés de suavité les plus élevés, et l'on considère comme des consonnances les accords qui appartiennent aux degrés inférieurs. Ainsi le ton (seconde majeure) formé de deux sons dont le rapport est 8:9, et qui est du huitième degré, est compté parmi les dissonances, tandis que le diton ou tierce majeure, contenu dans le rapport 4:5, et qui appartient au septième degré, est considéré comme une consonnance. Cependant il ne suit pas de là que les dissonances doivent être comptées à partir du huitième degré, car à ce même degré sont contenus les rapports 5:6 et 5:8, lesquels ne sont pas considérés comme des dissonances.

» Si l'on examine la chose avec attention, on reconnaîtra que la différence des consonnances et des dissonances ne consiste pas seulement dans la facilité de perception du rapport cherché, mais qu'elle doit être considérée dans l'ensemble de la composition du rapport. Les accords dont l'emploi est moins avantageux dans la musique, sont appelés dissonances, lors même qu'ils sont plus faciles à apprécier que d'autres rangés parmi les consonnances. C'est pour cela que le ton 8 : 9 est compté parmi les dissonances, et que d'autres accords d'une proportion plus élevée sont considérés comme des consonnances. C'est de la même manière qu'on explique pourquoi la quarte, dont les sons ont pour rapport 3 : 4, est prise par les musiciens pour une dissonance plutôt que pour une consonnance, bien qu'il n'y ait aucun doute qu'elle puisse être facilement appréciée. »

La faiblesse du raisonnement de l'illustre géomètre est ici de toute évidence. De deux choses l'une : ou le criterium de sa théorie est général, ou il ne l'est pas : dans le premier cas seulement il aurait une valeur réelle, mais il s'anéantit s'il est en contradiction avec lui-même dès l'introduction même du système : et quelle contradiction plus flagrante du principe de suavité de l'harmonie basé sur la simplicité du rapport des sons, que de voir mettre au même degré la dure dissonance de seconde majeure, la tierce mineure, consonnance de repos, et la sixte mineure, consonnance suspensive de conclusion? En vain Euler prétend-il expliquer cette anomalie en disant que les accords dont l'emploi est moins avantageux dans la musique (*quæ enim consonantiæ in consentibus minus commode adhiberi possunt*) sont appelés dissonances (*eæ dissonantiarum*

(1) Jam monui, me hic sub consonantiæ nomine tam consonantias, quam dissonantias vulgo sic dictas complecti. Ex methodo nostra limites quadammodo definiri posse videntur. Dissonantiæ enim ad altiores pertinent gradus, et pro consonantiis habentur, quæ ad inferiores gradus pertinent. Pa tonus, qui constat sonis rationem 8 : 9 habentibus, et ad octavum gradum est relatus, dissonantiis annumeratur, ditonus vero seu tertia maior ratione 4 : 5 contentus, qui ad septimum gradum pertinet, consonantiis. Neque tamen ex his octavus gradus initium potest constitui dissonantiarum; nam in eodem continentur rationes 5 : 6, et 5 : 8, quæ dissonantiis non accensentur.

Hanc rem autem attentius perpendenti constabit dissonantiarum et consonnantiarum rationem non in sola perceptionis facilitate esse quærendam, sed etiam ad totam componendi rationem spectari debere. Quæ enim consonantiæ in concentibus minus commode adhiberi possunt, eæ dissonantiarum nomine sunt appellatæ, etiamsi forte facilius percipiantur, quam aliæ quæ ad consonantias referuntur. Atque hæc est ratio, cur tonus 8 : 9 dissonantiis annumeretur, et aliæ multo magis compositæ consonantiæ pro consonantiis habeantur. Simili modo ex hoc explicandum est, cur quarta seu diatessaron sonis rationem 3 : 4 habentibus constans a musicis ad dissonantias potius quam ad consonantias referatur, cum tamen nullum sit dubium, quin ea admodum facile percipi queat. (Euleri *Tentamen novæ Theoriæ musicæ*, rap. 4, paragr. 14, 15, pag. 62, éd. 1739.)

nomine sunt appellatæ) lors même qu'ils sont plus faciles à apprécier que d'autres rangés parmi les consonnances (*etiamsi forte facilius percipiantur, quam aliæ, quæ ad consonantias referuntur*). Cette opposition de l'expérience avec le principe en est la condamnation. Remarquons encore que l'énoncé de la théorie d'Euler est en termes si absolus qu'il ne peut même pas faire prévoir ce résultat. Voici comment il s'exprime (1) :

« Plusieurs sons simples entendus ensemble constituent le son composé que nous appelons *accord*....

» Pour trouver de la suavité dans un accord il faut que la relation qui existe entre les sons simples qui la constituent soit saisie ; et comme ici on n'a pas égard à la durée des sons, le plaisir consistera seulement dans la perception de leur différence sous le rapport du grave et de l'aigu. Or, le grave et l'aigu des sons étant mesurés par les nombres de vibrations exécutées dans des temps égaux, il est évident que celui qui aura conscience de la relation mutuelle de ces nombres devra sentir aussi la suavité de l'accord.

» Nous avons déjà établi précédemment que les sons peuvent être représentés par les nombres de vibrations exécutées pour chacun dans le temps donné, c'est-à-dire que leur quantité, déterminée par le degré de grave ou d'aigu, est mesurée par ces nombres. Pour qu'un accord plaise, il faut donc qu'on reconnaisse le rapport qui a lieu entre les quantités des sons simples, ou entre les sons eux-mêmes, en les considérant comme des nombres. De cette manière nous ramènons la perception des nombres.

» Par l'application de ces préceptes il deviendra facile d'assigner à la perception de chaque accord un certain degré de suavité qui fera connaître avec combien de facilité ou de difficulté l'accord pourra être apprécié. »

Je ne crois pas avoir besoin d'insister pour faire voir quelle contradiction se trouve entre ces paragraphes et ceux qui ont été cités précédemment, et je continue l'analyse du système exposé dans l'*Essai d'une nouvelle théorie de la musique*.

« La classification des accords de trois sons et d'un plus grand nombre, suivant leurs degrés de suavité, dit Euler (2), sera faite de la même manière que celle des accords de deux sons ; il est donc superflu de donner à ce sujet de nouvelles explications. Seulement il convient de remarquer que le plus simple accord de trois sons appartient au troisième degré de suavité, qu'il est formé des sons 1 : 2 : 4, et que son exposant est 4. On comprend d'après cela que, plus le nombre des sons dont un accord se compose est grand, plus le degré de suavité de l'accord s'élève (c'est-à-dire plus la suavité diminue), fût-il le plus simple de son genre. »

S'il n'y a rien à objecter contre le contenu de ce paragraphe, à l'égard du principe mathématique, puisqu'il est évident que chaque son ajouté aux autres complique la comparaison des rapports, il n'en est pas moins vrai qu'il résulte de ce paragraphe même une preuve nouvelle que le principe est en opposition, sous le rapport de la suavité, avec ce que l'expérience démontre ; car, dans un accord composé de consonnances, par exemple, les redoublements de tous les sons à diverses octaves, depuis le plus grave jusqu'au plus aigu, est un des effets les plus séduisants et les plus puissants de l'harmonie : le moins expérimenté des amateurs de musique est sensible à cet effet.

Rien de plus difficile pour un musicien que de se rendre raison de l'objet qu'Euler s'est proposé dans ce qui vient après ce paragraphe. « Je ne m'occuperai pas plus longtemps, dit-il (1), de la division des accords dont il vient d'être parlé, parce que je vais en employer une autre, à la fois plus convenable et plus utile, savoir leur divison en *complets et incomplets*. J'appelle accord complet celui auquel on ne peut ajouter aucun nouveau son, sans que son degré de suavité ne s'élève (c'est-à-dire sans que la suavité diminue), ou sans que son exposant devienne plus grand. Tel est l'accord formé des sons 1 : 2 : 3 : 6, qui a 6 pour exposant : en y ajoutant un nouveau son quelconque, l'exposant s'élève. Au contraire, un accord est incomplet quand, aux sons qui le composent, on peut en ajouter un ou plusieurs autres, sans en augmenter l'exposant. Par exemple, l'accord 1 : 2 : 3 n'élève pas son exposant lors même qu'on y ajoute le son 6. »

Ce qu'Euler appelle un *accord complet* est composé d'un son fondamental, de son octave, de la quinte et de son octave, et du redoublement de cette quinte, car ce sont là les sons qui correspondent à 1 : 2 : 3 : 6; tandis que l'accord ne pourrait être complet, dans le sens attaché à cette expression en musique, qu'en ajoutant la tierce à ces sons. Mais il est évident que l'accord appelé *parfait* par les musiciens est, suivant la théorie du célèbre géomètre, placé à un degre très éloigné du point de suavité absolue, qui ne se trouve que dans le rapport 1 : 1; car supposons un accord composé de *ut, mi, sol, ut*, nous y trouverons réunis : 1° le rapport

(1) Plurus soni simplices simul sonantes constituent sonum compositum, quem hic consonantiam appellabimus....

Quo igitur hujusmodi consonantia placeat, oportet ut ratio, quam soni simplices eam constituentes inter se tenent, percipiatur. Quia autem hic duratio sonorum non spectatur, sola varietatis, quæ in sonorum gravitate et acumine inest, perceptio istam suavitatem continebit. Quamobrem, cum gravitas et acumen sonorum ex pulsuum eodem tempore editorum numero sint mensuranda, perspicuum est; qui horum numerorum mutuam relationem comprehendat, eumdem suavitatem consonantiæ sentire debere.

Supra autem jam constituimus ipsos sonos per pulsuum, quos dato tempore conficiunt, numeros exprimere, ex hocque sonorum quantitatem seu tenorem, qui gravitatis et acuminis ratione continetur, metiri. Quo itaque proposita consonantia placeat, necesse est ut ratio, quam sonorum simplicium quantitates, seu ipsi soni (sonos enim tanquam quantitates consideramus) inter se tenent, percipiatur. Hoc igitur modo consonantiarum perceptionem ad numerorum contemplationem revocamus.

Facile igitur erit consonantiæ cujusvis perceptionem ad certum suavitatis gradum reducere, ex quo apparebit, utrum facile an difficile et insuper quo gradu proposita consonantia mente comprehendatur. (*Tentamen*, etc., cap. 4, parag. 1, 2, 3, 4.)

(2) Trisonarum et multisonarum consonantiarum secundum suavitatis gradus enumeratio simili modo perficietur, quo bisonarum, ita ut superfluum esset tam abunde de iis explicare. Id tantum animadverti convenit simplicissimam consonantiam trisonam ad gradum suavitatis tertiam pertinere noniquæ 1 : 2 : 4 constare, cujus exponens est 4. Ex quo intelligitur, ex quo pluribus sonis consonantia sit composita, eam adeo altiorem quoque suavitatis gradum pertinere, etiamsi sit in suo genere simplicissima. (*Tentam.* c. 4, pag. 65.)

(1) Eo autem magis hanc consonantiarum divisionem ulterius non persequor, cum aliam multo aptiorem et utiliorem divisionem sim allaturus, quæ fit in completas et incompletas consonantias. Voco autem consonantiam completam, ad quam nullus sonus superaddi potest, quin simul ipsa consonantia ad altiorum gradum sit referenda ; seu ejus exponens fiat magis compositus : hujus modi est consonantia sonis 1 : 2 : 3 : 6 constans, cujus exponens est 6. Superaddito enim quoque novo sono exponens fiat major. Consonantia contra incompleta mihi est, ad quam unum vel plures sonos adjicere licet, citra exponentis multiplicationem : ut hujus consonantiæ 1 : 2 : 3 exponens non fit major, etiam si sonus 6 addatur, quamobrem eam incompletam vero. (*Tentam.*, c. 4, pag. 65.)

2 : 1, qui est celui de l'octave ; 2° 3 : 2 pour la quinte *ut*, *sol;* 3° 4 : 3 pour la quarte *sol*, *ut;* 4° 5 : 4 pour la tierce majeure *ut*, *mi* ; 5° 6 : 5 pour la tierce mineure *mi*, *sol;* 6° et enfin 8 : 5 pour la sixte mineure *mi*, *ut*. Et si par hasard l'accord a sa tierce redoublée, comme dans *ut*, *mi*, *sol*, *ut*, *mi*, il faudra ajouter à tous les rapports qui viennent d'être établis celui de 5 : 3, pour la sixte majeure *sol*, *mi*. Or, c'est précisément pour conserver les rapports les plus simples possibles qu'Euler a composé son accord dans cette combinaison 4 : 2 : 3 : 6, au lieu de 1 : 2 : 3 : 4 : 6 ; car il voulait avoir la plus grande suavité possible, en évitant la complication du rapport 3 : 4, qui est celui de la quarte *sol*, *ut*. Qu'on juge, d'après cela, de l'excessive complication de tous ces rapports combinés, et de l'éloignement où l'accord parfait, composé de tous ses intervalles et de leurs redoublements, doit être du premier degré de suavité !

Tel est le résultat inévitable de la suavité de l'harmonie basée sur la simplicité des rapports numériques. Séduisante au premier aspect par ce qu'elle semble avoir de philosophique, l'idée première de cette théorie ne soutient pas le développement de ses conséquences. Mais avant de formuler un jugement sur la valeur du système d'Euler, il est nécessaire de le considérer dans ses autres applications. Je vais procéder à cet examen, et je me bornerai maintenant à faire remarquer que ce système est la plus complète négation qu'on puisse imaginer de la réalité de celui de Rameau, qui, comme on l'a vu (*Gazette musicale*, n° 40), s'est résumé en dernier lieu dans la production des intervalles harmoniques de l'accord parfait, par la résonnance des grands corps sonores. Suivant Rameau, la réalité objective est identique dans l'harmonie avec la conscience subjective, tandis que selon la doctrine d'Euler les aggrégations de sons ne sont que des constructions fortuites, qui ne nous donnent conscience que de rapports numériques, et que le sentiment du rapport harmonieux des sons s'affaiblit à mesure que ces rapports se compliquent et perdent de leur simplicité.

C'est cette idée dominante, principe de tout son système, qui ne lui a point permis d'aborder la construction des accords véritablement complets, selon le sens musical, dans le chapitre de son livre consacré précisément à cet objet. Son échelle des degrés de suavité est déjà si élevée pour de simples accords de deux sons admis par l'oreille avec plaisir, que la construction des accords de trois et de quatre sons distincts a dû lui paraître une source de confusion intolérable pour l'ouïe comme d'embarras pour l'esprit. J'avoue que je ne puis expliquer comment cette circonstance ne l'a point éclairé sur le peu de solidité de son principe, si, comme le dit M. Fuss, son gendre et son biographe, un des principaux délassements d'Euler était la musique ; il est vrai qu'il ajoute qu'en la cultivant il y porta tout son esprit géométrique. C'est vraisemblablement cet esprit, qui ne concevait rien si ce n'est sous la forme du calcul, qui a absorbé chez Euler le sentiment pur de l'harmonie, et a mis son intelligence en désaccord avec son oreille.

Malgré les difficultés insurmontables qu'il avait rencontrées pour sa construction des accords, en les soumettant à son échelle de suavité, il osa aborder dans le cinquième chapitre de son livre les lois de la succession de deux accords. La netteté, la précision de son esprit, lui avaient fait voir que la succession des harmonies doit être une des causes du plaisir qu'elle procure, aussi bien que la composition des accords ; et en cela il avait vu plus loin que Rameau, dont les vues n'avaient embrassé que les combinaisons des accords isolés. « L'ordre que nous suivons (dit-il, exige que » nous recherchions maintenant quelle sera la nature de » deux sons ou de deux accords qui se succèdent, pour que » la condition de plaisir soit remplie. Car, pour qu'une suc- » cession de sons ou d'accords charme l'oreille, il ne suffit » pas que chacun d'eux plaise en particulier ; il faut de » plus qu'il y ait de l'un à l'autre une certaine relation qu'on » ne saurait mieux définir qu'en l'appelant *affinité* (1). »

Rien de plus vrai, de mieux pensé que ce passage : à le voir isolément, on croirait que celui qui l'a écrit avait devancé son siècle dans la théorie de la musique et qu'il en avait pénétré le secret : mais bientôt arrive le désenchantement. Et d'abord, au lieu de commencer par examiner la succession dans les deux sons dont il a parlé, et par fonder l'échelle de ces sons, c'est-à-dire la gamme, ou plutôt les gammes, c'est par les accords qu'il entre en matière, et s'il parle des sons isolés dont ils se composent, ce n'est que pour considérer les nombres propres à établir les rapports de la succession. Après avoir dit (chap. 5, parag. 2) que, pour savoir avec quelle facilité une succession peut être appréciée, il faut exprimer les sons simples qui en font partie par les nombres qui les représentent, et en former le moindre multiple ; puis chercher ce multiple dans son tableau des degrés de suavité, et que le degré auquel il correspondra fera connaître combien il faut d'aptitude pour apprécier la succession proposée, il arrive (parag. 3) à cette conclusion nécessaire dans son système, mais monstrueuse pour l'intelligence d'un musicien : « D'après cela, les deux » accords qui composent la succession doivent être consi- » dérés *comme s'ils sonnaient en même temps :* l'exposant » de l'accord composé qui naît de cette hypothèse indiquera » le degré de suavité auquel s'élève la succession elle- » même (2). »

Laissant à part ce qu'une semblable conclusion renferme d'impossibilités sous le rapport musical, l'embarras d'Euler devient évident en apercevant les conséquences inévitables de son système, car il se met en contradiction avec lui-même deux fois dans la même page. En effet, il est facile de comprendre que si le calcul des rapports se complique à l'égard d'un seul accord, il s'élève bien plus dans la combinaison des rapports de deux accords. Cette considération conduit le grand géomètre à s'exprimer ainsi (chap. 5, paragr. 5) : « De même que le plus simple accord de trois » sons est plus difficile à apprécier que le plus simple » *bisone*, de même la difficulté d'apprécier un accord » quelconque, fût-il le plus simple de son espèce, croîtra » avec le nombre de sons qui le composent. *Néanmoins*, » *l'agrément des accords multisones n'égalera pas seule-* » *ment, mais surpassera celle d'un son simple ou celui* » *d'un accord qui ne serait formé que de deux sons* (3) » Et un peu plus loin (parag. 7) on trouve ces mots : « Ce- » pendant on ne saurait nier que plus l'exposant de la suc-

(1) Hoc igitur capite ordo requirit, ut investigemus, cujusmodi esse debeant duo soni vel duæ consonantiæ, quæ se invicem sequentes atque successive sonantes suaves sint perceptæ. Non enim ad suavitatem successionis sufficit, ut utraque consonantia seorsim sit grata ; sed præterea quamdam affectionem mutuam habere debent, quo etiam ipsa successio aures permulceat, sensuque auditus placeat. (*Tentam*, cap. 5.)

(2) Ambæ igitur consonantiæ successionis tanquam simul sonantes considerari debebunt, hujusmodi consonantiæ compositæ exponens declarabit, quam suavis et perceptio facilis sit ipsa successio. (*Ibid.*, parag. 3.)

(3) Quemadmodum enim simplicissima consonantia trisona magis est composita, quam simplicissima bisona ; ita ex quo pluribus sonis constat consonia, magis etiam erit composita, etiamsi sit simplicissima in suo genere Hoc tamen non obstante suavitas non solum eadem, sed etiam major percipetur ex consonantiis multisonis, quam ex sono simplici, vel consonantiis duobus tantum sonis constantibus.

» cession de deux accords est simple, plus il est facile de » comprendre l'ordre qui y règne (1). » Or, le principe fondamental de tout le système d'Euler étant que le plaisir qui résulte de l'harmonie est en raison de la simplicité des rapports, ce dernier passage est en contradiction flagrante avec celui qui précède.

Je ne pousserai pas plus loin l'examen des lois de succession d'accords d'après cette théorie; ce qu'on vient de voir suffit pour faire comprendre à quels résultats elle doit conduire. Il me reste à exposer la formation, d'après cette même théorie, de ce qu'Euler appelle des *genres de musique*. Le huitième chapitre de l'*Essai d'une nouvelle théorie de la musique* où il a traité ce sujet est un des plus curieux de l'ouvrage.

Euler appelle *genre de musique*, un système de composition où l'on ne ferait usage que de certains accords déterminés. Ainsi, le premier genre, selon lui, ne renferme point d'autre harmonie que l'octave; mais à cause de sa trop grande simplicité on n'en fait pas usage. Le second genre de musique est celui qui ne renferme que les sons 1, 5, et leurs multiples, c'est-à-dire la quinte, l'octave et leurs redoublements. « En représentant (dit-il) le son le plus bas par 5, la forme » de l'harmonie sera 5:4:6 (*sol, ut, sol*), où l'intervalle infé- » rieur est la quarte, et l'intervalle supérieur la quinte. (Chap. 8, parag. 14.) » Il ajoute que ce genre est encore trop simple, et qu'il n'a jamais été en usage; mais en cela il se trompe, car la *diaphonie* des dixième et onzième siècles n'était pas autre chose.

Le troisième genre est celui dans lequel le son 5, c'est-à-dire la tierce majeure, est introduit dans l'harmonie, mais sans y conserver le son 3, qui est la quinte, en sorte que les accords n'y sont composés que de tierce et octave. A propos de ce nouvel élément d'harmonie, Euler fait cette remarque (parag. 15) : « Jusqu'à nos jours on n'a admis dans » la musique que des accords dont les exposants sont com- » posés des seuls nombres 2, 3 et 5; c'est qu'en effet, dans » la formation des accords, les musiciens ne sont pas allés » au-delà du nombre 5. » Un siècle avant Euler, Descartes avait dit, dans son Abrégé de musique (2) : *Rursus posum dividere lineam AB in quatuor partes vel in quinque vel in sex, nec ulterius fit divisio : quia, scilicet, aurium imbecillitas sine labore majores sonorum differentias non posset distinguere.* Ce principe, qui est encore celui de plusieurs théoriciens géomètres, a été démenti par Euler lui-même, environ trente ans après la publication de son *Essai d'une nouvelle théorie de la musique*, dans son Mémoire inséré dans le recueil de l'Académie de Berlin (année 1764), sous le titre de *Conjecture sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans l'harmonie.* Ce mémoire a pour but de découvrir les principes de la construction rationnelle des accords de septième de la dominante *sol, si, ré, fa*, et de quinte et sixte, *fa, la, ut, ré*. Après avoir remarqué que le caractère de l'accord *sol, si, ré, fa*, consiste dans le rapport de *si*, exprimé par le nombre 45, avec *fa*, représenté par le nombre 64, il fait remarquer que ce dernier nombre subit une modification par l'affinité attractive de l'intervalle, et il ajoute (parag. 15) que l'oreille substitue 65 à 64, afin que tous les nombres de l'accord deviennent divisibles par 9, en sorte (parag. 14) qu'à l'audition des sons *sol, si, ré, fa*, exprimés par les nombres 36, 45, 54 et 64, on croit entendre 36, 45, 54 et 65, qui, réduits à leurs termes les plus simples, donnent 4, 5, 6, 7. Euler termine son mémoire par ce paragraphe remarquable :

« On soutient communément qu'on ne se sert dans la musique que des proportions composées des trois nombres premiers 2, 3 et 5; et le grand Leibnitz a déjà remarqué que dans la musique on n'a pas appris à compter au-delà de 5, remarque qui est incontestablement juste pour les instruments accordés selon les principes de l'harmonie. Mais si ma conjecture est fondée, on peut dire que dans la composition, on compte aujourd'hui jusqu'à 7, et que l'oreille y est déjà accoutumée : *c'est un nouveau genre de musique, qu'on a commencé à mettre en usage, et qui a été inconnu aux anciens.* Dans ce genre, l'accord 4, 5, 6, 7 est l'harmonie la plus complète, puisqu'il renferme les nombres 2, 3, 5 et 7; mais aussi il est plus compliqué que l'accord parfait dans le genre commun, qui ne contient que les nombres 2, 3 et 5. »

Euler est revenu sur le même sujet dans son Mémoire intitulé : *Du véritable caractère de la musique moderne* (Acad. de Berlin, 1764), et a confirmé sa conjecture par de grands développements théoriques. Il faut rendre justice à ce grand homme; si l'hypothèse séduisante, mais fausse, sur laquelle il a bâti son système l'a égaré, et si le faible sentiment d'harmonie dont il était pourvu lui a fait construire d'intolérables aggrégations de sons dans son chapitre des genres de musique, la philosophie de la musique ne lui est pas moins redevable de la découverte d'une vérité aussi certaine que neuve dans les paragraphes du Mémoire que je viens de citer. Le premier il a vu que le caractère de la musique moderne réside dans l'accord de septième de dominante, et que son rapport constitutif consiste dans le nombre 7; mais jusqu'à ce jour ses paroles n'ont pas été comprises. Ce rapport constitue le genre que j'ai nommé *transitonique*. Je ferai voir dans ma *Philosophie de la musique* que l'ordre *pluritonique*, qui est celui de la musique actuelle, a élevé son exposant au nombre premier 11, et que les dernières limites seront atteintes dans l'ordre *omnitonique*, lorsque l'exposant sera élevé au nombre 13. C'est ce que j'ai déjà indiqué dans quelques uns de mes articles sur cette philosophie, notamment dans le plan de mon ouvrage (*Gazette musicale*, année 1840, p. 4), au paragraphe 4 du deuxième livre.

Je n'entrerai pas dans l'examen des combinaisons bizarres et inadmissibles des divers genres de musique exposés par Euler dans son *Essai d'une nouvelle théorie de la musique*, parce que toutes ces choses sont réellement incompatibles avec l'art véritable; mais je ferai remarquer qu'avant d'avoir trouvé la vérité si remarquable dont je viens de parler, relativement à l'expression numérique des rapports de la septième dominante, il lui était impossible de donner l'exacte formation du genre diatonico-chromatique, le dix-huitième de sa table, qu'il considérait avec raison comme caractéristique de la tonalité moderne.

Ici doit s'arrêter l'analyse de ce système, le premier qui ait été produit après celui de Rameau. Malgré le nom illustre de son auteur, il est resté comme non avenu, et je crois pouvoir affirmer que jusqu'à ce jour aucun musicien, pas même un de ceux qui ont fait de la théorie de cet art l'objet de leurs études, ne l'a connu ni compris, quoique les exemplaires n'en soient pas rares. D'Alembert seul avait exprimé sur ce système une opinion peu favorable dans une note placée parmi ses opuscules mathématiques. C'est probablement de cette note qu'a voulu parler M. Fuss, biographe d'Euler, savant géomètre et président de l'Académie impériale des sciences de Pétersbourg, lorsqu'il s'est exprimé ainsi :

« On a taxé ce principe d'insuffisance (celui du plaisir procuré par l'harmonie en raison de la simplicité des rap-

(1) Interim tamen negari non potest, quo simplicior fuerit successionis duarum consonantiarum exponens, eo facilius etiam ipsam successionem et ordinem, qui in ea inest percipi.

(2) *Musicæ compendium*, pag. 12, édit. Trajecti ad Rhenum, 1650, in-4.

ports numériques ; mais comme il n'est pas au pouvoir du mathématicien de soumettre les qualités relatives de l'âme à la rigueur de ses calculs, il est difficile d'en démontrer la solidité ; ce principe accordé, on sera obligé de convenir qu'il est impossible d'en faire un meilleur usage, ni de raisonner avec plus de solidité et de pénétration. D'ailleurs, toutes les objections contre ce principe ne sont pas susceptibles de faire tort à l'ouvrage même ; ils pourraient seulement porter à le considérer comme un édifice parfait dans toutes ses parties, mais bâti sur un terrain mouvant : en admirant l'habileté de l'architecte, on le plaindrait de n'avoir pu le construire sur un fonds plus solide. »

Cette conclusion est précisément celle où l'on arrive après une lecture attentive et intelligente de l'ouvrage d'Euler. C'est un grave sujet de réflexions sur l'emploi des mathématiques dans la théorie de la musique que la complète déconvenue d'une capacité si grande qui avait triomphé de tant d'autres sujets difficiles.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

L'AUTOMATE DE VAUCANSON,

OPÉRA-COMIQUE EN 1 ACTE.

Paroles de M. LEUVEN ; musique de M. BORDESE.

(*Première représentation.*)

Vaucanson a terminé un automate joueur de flûte dont il est tellement satisfait qu'il le juge digne d'être vu et entendu tout d'abord par la reine. En conséquence, pour réserver à cette auguste personne les prémices de cette harmonieuse mécanique, et pour mettre son secret à l'abri des curiosités indiscrètes, il a défendu expressément qu'on laissât qui que ce fût pénétrer dans sa maison pendant son absence. Lui même éconduit tous les visiteurs qui s'adressent directement à lui avec l'intention avouée ou déguisée de voir ce nouveau chef-d'œuvre. Pendant ce temps, le chevalier de Lancy, mousquetaire dont le cœur est tout à l'amour et non à la mécanique, convoite chez Vaucanson un trésor bien autrement organisé que le plus bel automate. C'est une jeune, jolie et fraîche pensionnaire que le savant mécanicien, dont elle est la nièce, a fait sortir du couvent, et qu'il doit marier très prochainement à cet éternel correspondant que vous savez. Lancy, après avoir écrit à la charmante Marie, va tout droit à l'oncle pour lui demander sa nièce. Celui-ci, comme on n'en peut douter, ne voit dans cette demande qu'une ruse de guerre, et se défait du visiteur poliment, mais sans vouloir l'entendre. Le mousquetaire, très fort sur l'escalade, rentre par la fenêtre, et trouve la maison déserte. Vaucanson ayant à sortir, a confié la garde de son cabinet à son ouvrier, qui n'a garde d'y pénétrer, parce qu'il a peur de l'automate. Lancy entend du bruit, et se cache dans le cabinet, dont le domestique peureux a laissé la clef. La jolie Marie, qui voudrait bien aussi voir l'automate de son oncle, arrive pour profiter de l'occasion, et donne, comme elle a entendu dire qu'il fallait faire, un tour de clef au piédestal. O surprise ! l'automate s'anime, joue un petit air de flûte, puis descend de son piédestal, parle d'amour comme un mousquetaire, et, comme un mousquetaire encore, donne des soufflets au domestique. Toutes ces scènes, fort vraisemblables, mais au moins très gaies, se terminent par une émeute d'ouvriers qui veulent briser les mécaniques de Vaucanson. Lancy s'esquive, revient avec des soldats qui ont mis en fuite les ennemis des machines, et pour prix de ce service, reçoit enfin la main de Marie.

M. Bordese aurait pu faire une musique meilleure sur cette amusante bagatelle qui offrait des situations bouffonnes que les musiciens italiens ne sont pas en peine d'exploiter. Un trio assez vif donne seul la mesure de son aptitude. Le rondo, *Je suis mousquetaire*, est commun, mais ne manque pas de mouvement : ce sera fort bon pour un galop. On a remarqué aussi le commencement d'un duo entre Vaucanson et Lancy.

L. P.

Correspondances particulières.

Milan, 18 août.

Le roman historique ou, pour mieux dire, le beau poëme d'*Ivanhoe* de Walter Scott, a fourni au poëte Marini le sujet du libretto dont M. Nicolaï a écrit la partition pour le Théâtre-Royal de Turin, et que la direction de la Scala a choisi pour l'ouverture de la saison d'automne.

Nous nous garderons bien d'entreprendre sur cet opéra un de ces compte-rendus détaillés qui provoquent un doux assoupissement chez les lecteurs assidus des feuilles périodiques. *Le Templier* du jeune maître prussien perdrait trop à l'analyse, car il n'est pas de nature à supporter un examen critique approfondi et raisonné. Ce n'est pas que l'ensemble de ce travail musical ne révèle une certaine chaleur d'inspiration, mais on y trouve aussi beaucoup de confusion, et plus souvent encore de l'imitation et du placage. A tout prendre, on doit espérer que l'auteur, avec du zèle et de l'expérience, acquerra un talent assez distingué.

La cavatine de sortie du ténor Salvi, le duo entre celui-ci et la basse Scalese, celui de l'autre basse Ferlotti avec la Marini Ranieri, et le sextuor du troisième acte, sans être empreints d'une grande originalité, sont des morceaux bien travaillés et à effet. C'est, du reste, le fracas d'instrumentation à la mode, notamment dans la stretta du finale du premier acte, véritable salmigondis de phrases et d'accords.

Quoique le ténor Salvi tombe souvent dans le genre maniéré, il chante pourtant habituellement avec grâce et un véritable accent dramatique. La Marini, tout au commencement de la pièce, subit la corvée d'un grand air varié tellement fatigant que je ne comprends pas qu'il lui reste encore du souffle pour poursuivre sa tâche jusqu'à la fin du troisième acte. Il serait à souhaiter qu'elle possédât comme actrice plus de dignité dans son jeu. La jeune madame Abbadie, qui représente avec son joli minois la majestueuse lady Rovena, est douée d'une belle voix et d'une excellente méthode. Nous lui conseillerons de se méfier des habitudes de la Scala, qui tendent à forcer les voix à l'excès, et de ne pas tant négliger l'action dramatique, qu'elle chante ou non.

Scalese qui convient à merveille à l'opéra buffa, quoique chargé d'un rôle de peu d'importance, paraissait déplacé. La basse Ferlotti, qui représente l'altier et farouche templier, n'a pas l'ampleur et la sonorité d'organe réclamées par la vaste enceinte de la Scala ; mais il remédie avec habileté à ce défaut, et il a eu d'heureuses inspirations.

Quant au ballet de M. Galzerani, *les Deux reines d'Angleterre*, c'est encore une de ces compositions chorégraphiques dont nos archives sont pleines, conçue d'après ce système de convention qui semble la règle invariable de toutes ces pièces dont un si petit nombre obtient l'avantage qu'on s'en souvienne la saison suivante. Le sujet est emprunté à un roman historique de M. Brot, et les deux reines

rivales sont Marie, la sœur d'Edouard VI, et l'infortunée Jeanne Gray, sur le trépas lamentable de laquelle se sont apitoyés tant de romanciers, d'auteurs dramatiques, et d'historiens. L'art chorégraphique lui devait bien aussi son tribut de larmes. L'action se développe avec rapidité, en tableaux variés, et sous l'accompagnement d'une musique passablement bruyante, mais assez expressive.

Le compositeur, du reste, n'a pas oublié la mise en scène pour augmenter l'effet du drame et allécher les spectateurs; et, de son côté, l'impressario n'a rien épargné pour rendre ce divertissement digne, sous tous les rapports, de la scène de la Scala et de la riche cité de Milan.

Nous blâmerons pourtant l'usage, et l'on pourrait dire l'abus, qui s'est introduit depuis peu de couvrir de dorures les parties ornementales des toiles, pauvre expédient en vérité pour masquer aux regards des connaisseurs les défauts de leur exécution artistique En revanche, les décorations du nouveau ballet qui représentent le parc du château de Dorset sur les bords de la Tamise, et les jardins de White-Hall, présentent à l'œil de fort séduisants panoramas.

L'exécution mimique est confiée à des artistes distingués entre lesquels nous devons mentionner particulièrement madame Pallerini, qui, pour la dignité et l'intelligence scéniques, n'a nulle rivalité à redouter, et en outre madame Mercatori, MM. Catta et Trigambi.

Le premier des deux ballets principaux est surtout parfaitement conçu, et encore mieux exécuté. Dans le pas de trois du dernier acte, nous avons revu avec plaisir Bretin et madame Gusman, aussi renommés l'un pour sa vigueur, que l'autre pour sa souplesse, la grâce et la précision de ses pas. La direction leur avait adjoint mademoiselle Adoch, adjonction dont elle aurait bien pu se dispenser sans nul inconvénient.

Après les trois premières représentations, on a donné un nouveau pas de quatre, exécuté par Bretin et mesdames Gusman, Bertozzi et Domenichetis, qu'on a couvert d'applaudissements. Ces deux dernières danseuses, fort bien accueillies du public, sont les deux meilleures élèves de notre école de ballets.

M. Maximilien Bohrer, premier violoncelle de S. M. le roi de Wurtemberg, a donné au théâtre Re deux concerts vocaux et instrumentaux, et l'on prépare le troisième. Cet artiste admirable est vraiment digne de la renommée qu'il s'est acquise tant par son talent de compositeur, que par la puissance et le charme d'une exécution qui cause un enchantement sans pareil. Quelle harmonie d'accents! quelle profondeur de sentiment! quelle énergie! quel goût et quelle pureté dans tous les détails! C'est avec d'aussi éminentes qualités qu'on arrive au faîte de l'art, et qu'on a vraiment le droit de convier un public d'élite à venir entendre le mélodieux langage d'un archet magique qui fait naître dans l'âme de l'auditeur les émotions les plus touchantes.

M. Donizetti a été à Bergame, sa patrie, l'objet d'une sorte d'ovation à la romaine, quoique son *Exilé romain*, chanté par Donzelli, n'ait pas eu, dans cette ville, un fort grand succès. Mais ses compatriotes n'en ont pas moins justement honoré en lui un soutien des plus distingués de l'art musical. Il est en ce moment à Milan d'où il doit partir sous quelques jours pour Paris, renonçant ainsi à son voyage projeté dans le royaume de Naples.

Leipzig, 25 août 1840.

Nous avons eu dernièrement dans nos murs le colonel Alexis Lvoff, aide-de-camp de l'empereur de Russie, l'auteur si distingué de l'hymne russe national, et d'un grand nombre de motets, le même qui a remis en honneur le fameux *Stabat mater* de Pergolèse, et qui, dans son habile direction de la chapelle impériale de Saint-Pétersbourg, a rendu de si grands services à l'art musical.

La position aristocratique ni les hautes fonctions privées du colonel Lvoff n'ont point empêché sa réputation d'artiste de devenir européenne. Il n'y aura donc point d'indiscrétion de notre part à donner quelques détails sur la séance intime où il s'est concilié ici de nouvelles sympathies par son éminent talent de violoniste. Rien de plus neuf, de plus original, ni de plus constamment gracieux que son exécution; elle exerce sur l'oreille une fascination véritable.

Il arrive trop souvent que le contact habituel de la foule altère, et quelquefois détruise totalement chez l'artiste de profession, cette naïveté de l'inspiration, ce parfum idéal de l'art qu'il se voit contraint de sacrifier à des nécessités prosaïques et à de vulgaires exigences. Et tous les musiciens apprécieront doublement cette vérité en entendant sur le violon le colonel Lvoff si pleinement favorisé par la fortune et le talent, et chez qui, outre l'habileté extrême de la pratique, se révèle dans toute sa pureté et avec tant d'éclat l'instinct de l'artiste et un souffle divin de son indépendance Telle est, du moins, l'impression personnelle que j'ai ressentie à l'audition des deux quatuors choisis par M. Lvoff, remplissant la partie de premier violon, l'un de Mozart et l'autre de Mendelsohn. Ce dernier assistait au concert, et il était aisé de voir qu'il n'avait jamais mieux joui de son propre ouvrage. Bref, si la résidence des czars renferme beaucoup de pareils dilettanti, nos artistes auraient plutôt à y apprendre qu'à y enseigner.

ROBERT SCHUMANN.

Nouvelles.

*** M. Donizetti est arrivé à Paris. M. Léon Pillet vient de s'entendre avec lui au sujet de l'opéra que ce compositeur doit bientôt mettre à la scène.

*** M. Altairac, ténor de moyenne portée, au moins pour le moment, a débuté cette semaine avec assez de succès dans le rôle de Léopold de la *Juive*.

*** L'Opéra-Comique va reprendre *Richard-Cœur de-Lion* et *la Caverne*, deux beaux succès du temps passé. On se dispose aussi à reprendre *Lestocq*.

*** Mademoiselle Descot, élève de madame Damoreau, qui a remporté cette année un prix de chant au Conservatoire, est engagée pour trois ans à l'Opéra-Comique.

*** La réouverture du théâtre royal Italien est fixée au jeudi 1er octobre. La troupe se composera de MM. Rubini, Lablache, Tamburini, Mario de Candia, Mirate, Campagnoli, Morelli, mesdames Grisi, Persiani, Albertazzi, et d'un autre contralto. Le répertoire sera augmenté de deux ou trois ouvrages nouveaux et de *Mose* et *Semiramide*.

*** M. Wolff, jeune pianiste déjà célèbre par ses Études et un duo pour piano et violon sur des motifs de *Robert-le-Diable*, qu'il a récemment composé avec M. de Bériot, vient d'arriver à Paris, de retour de son voyage aux bains de mer, où il a obtenu le plus brillant succès.

*** M. Frédéric Stroecken, pianiste de la reine, vient de partir pour Vienne; il sera de retour à Paris au mois de novembre.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux.* — Madame Jenny Colon-Leplus aborde ici les rôles du grand répertoire comme ceux de l'Opéra-Comique. Elle vient de chanter celui d'Alice dans *Robert*. Elle a été rappelée à la chute du rideau.

*** *Pornic.* — M. Wolff, accompagné de mademoiselle Honorine Lambert, s'est fait entendre aux baigneurs réunis sur cette plage bretonne. Les deux artistes ont joué séparément et ensemble.

Les études de M. Wolff que mademoiselle Lambert a déjà fait connaître, obtiennent beaucoup de succès en Bretagne; presque autant de succès que les deux habiles interprètes. M. Wolff est reparti pour Paris.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Birmingham.* — La grande fête musicale de cette année vient d'être fixée au 24 septembre et durera trois jours; mais le programme n'en a pas encore été arrêté. Il y aura environ deux mille cinq cents executants, qui seront placés sous la direction de M. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Madame Dorus-Gras a été engagée pour chanter à cette fête.

*** *Lierre* (Belgique), 30 juillet. — Hier notre ville était animée comme en un jour de fête: on venait d'apprendre qu'un jeune Lierrois, le nommé Opdebeck, âgé seulement de quinze ans, avait obtenu le premier prix de flûte au Conservatoire de Bruxelles, et les habitants, jaloux de lui montrer leur satisfaction, se rendaient au-devant de lui. La grande harmonie et le conseil communal s'étaient entendus pour recevoir dignement celui qui, après neuf mois de leçons à peine, se distinguait déjà d'une manière aussi remarquable. La Société d'harmonie se rendit aux portes de la ville pour recevoir le jeune vainqueur, qui, accompagné du président et de la commission de la Société de musique, fit son entrée triomphale au son des cloches et aux applaudissements du public. On le conduisit à l'hôtel-de-ville, où le vin d'honneur lui fut offert, et M. l'échevin Van Acker, au nom du conseil communal, le complimenta et lui remit une couronne de laurier en l'engageant à persévérer dans ses bonnes dispositions, et en l'assurant que la ville, qui déjà lui avait donné un subside pour fréquenter les leçons du Conservatoire de Bruxelles, le mettrait à même de continuer ses études à Paris.

*** *Mayence.* — La Société philharmonique et le conseil municipal de notre ville voulant témoigner à M. le chevalier Neukomm, à Paris, leur reconnaissance de ce qu'il a composé une symphonie et mis en musique une cantate pour la fête anniversaire de l'invention de l'imprimerie, qui vient d'être célébrée dans notre ville, et de ce qu'il a eu la complaisance de se rendre à Mayence pour diriger lui-même l'exécution de ces deux ouvrages, a fait remettre à ce célèbre artiste la grande médaille en or que la ville de Mayence a fait graver à l'occasion de la même fête par M. Loos, graveur de la Monnaie royale de Berlin.

*** *Weimar.* — Mademoiselle Clara Wieck a joué dernièrement à la cour: M. Holzmüller, ténor de Hanovre, s'est fait également entendre en cette occasion, M. Chelard y a paru pour la première fois en qualité de maître de chapelle de la cour de Weimar.

*** *Berlin.* — Mademoiselle Schebest est partie; elle a été remplacée par madame Gentiluomo, et par la sœur de celle-ci. Madame Gentiluomo a été fort remarquable dans *la Norma*. Sa sœur possède une fort jolie voix.

*** *Vienne.* — Mademoiselle Lutzer est enfin revenue de son congé. Son retour a permis de reprendre les *Guelphes et les Gibelins* (*les Huguenots*) de Meyerbeer. L'affluence était des plus considérables. Mesdemoiselles Lutzer et de Hasselt se sont particulièrement distinguées.

*** *Heidelberg.* — La bibliothèque musicale laissée par feu le célèbre professeur de droit Thibaut, est sans contredit une des plus curieuses et des plus importantes qui existent. Elle renferme environ 1,500 volumes d'ouvrages théorétiques, les chefs-d'œuvre des plus illustres compositeurs des dix-huitième et dix neuvième siècles, une nombreuse collection de compositions qui datent des trois siècles précédents; une riche collection de chants nationaux de tous les peuples, avec leurs mélodies, à la plupart desquelles feu Thibaut a ajouté lui-même un accompagnement de piano. Cette bibliothèque, qui doit offrir de grandes ressources pour l'histoire de la musique, devait être vendue publiquement; mais le gouvernement badois a fait aux héritiers de Thibaut des propositions pour l'acquérir en bloc, et il est probable que ceux-ci la lui céderont, parce qu'ils désirent eux-mêmes qu'elle reste unie et qu'elle ne sorte pas de leur patrie.

*** *Bergame.* — Donizetti, après une absence de deux ans de l'Italie, étant arrivé à Bergame, sa ville natale, pour diriger les répétitions de son opéra l'*Esule di Roma*, a été l'objet d'une ovation touchante de la part de ses concitoyens. C'est le 12 du mois courant que l'on a donné la première représentation de l'opéra de Donizetti; il avait écrit pour cette occasion une nouvelle ouverture, qui a été accueillie par des applaudissements si bruyants qu'ils ont empêché longtemps la levée de la toile. Parmi les artistes chargés de l'exécution, on comptait Donzelli et Marini, tous deux natifs de Bergame, qui ont montré beaucoup de verve. Chaque morceau fut couvert de bravos; mais ce fut surtout au grand *adagio* du second acte qu'une pluie de fleurs et de *sonnetti* couvrit le compositeur dirigeant l'orchestre. Après le spectacle, Donizetti et son professeur, le vieux Mayer, forcément placés par le public extasié dans un char triomphal traîné par la jeunesse de Bergame, et au bruit des fanfares et à la lueur des flambeaux, furent reconduits à l'hôtel du maestro où les membres de l'Académie philharmonique lui donnèrent une grande sérénade. Pour solenniser l'arrivée de Donizetti, la ville de Bergame a commandé à un de ses premiers sculpteurs le buste de Donizetti, qui sera placé dans la salle de l'Athénée à côté de celui du Tasse.

*** *Aalborg.* — Malgré le grand deuil de la cour du roi de Danemarck, les quarante chanteurs montagnards de Bagnères, élèves du Conservatoire, ont été admis à l'honneur de s'y faire entendre le 2 du courant. LL. MM. ont pris le plus vif intérêt aux chants religieux et nationaux des Béarnais. La reine surtout a été d'une bonté charmante pour les enfants, qu'elle a comblés de bienfaits. Ce n'est qu'à une heure après minuit que les montagnards se sont retirés après trois heures de séance; alors LL. MM. ont daigné convier M. le directeur du Conservatoire à faire entendre une seconde fois à la cour ses élèves, avant de regagner le Holstein pour se rendre à Hambourg, où l'on sait qu'un grand concert religieux et choral autorisé par le sénat, les attend à l'église cathédrale de cette ville. De là les montagnards se dirigent directement sur Rome.

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER, ÉDITEUR, RUE DAUPHINE, 22.

TH. DOEHLER. Op. 32. *Andantino.*	6	»
F. HUNTEN Op. 32 *bis.* Air suisse, varié à quatre mains, arrangé pour piano, solo.	5	»
AD. LECARPENTIER Trois airs de ballets: *El Zapateado, la Cracovienne, la Cachucha*, arrangés à quatre mains.	5	»
— *Les Plaisirs de l'Etude*, choix de trente morceaux favoris, arranges à 4 mains, en trois livraisons, chaque.	6	»
P. GATTERMANN. *Douze Caprices* pour le cornet à piston seul, sur des mélodies de Bellini, Beethoven, Donizetti, Schubert, Weber, etc.	5	»
— *Les Plaisirs de l'Etude*, choix de trente morceaux favorisés pour le cornet à piston, seuls en deux livraisons; chaque.	4	50
J. GARD. Choix des plus jolies valses de Strauss, arrangées pour le flageolet seul, en quatre suites; chaque.	4	50

PUBLIÉE PAR TROUPENAS ET Cie.

ROSENHAIN. Grande fantaisie sur *les Puritains.*	7	50
S. THALBERG. Op. 32. Andante arrangé à 4 mains par Benedict.	7	50
— Op. 33. Fantaisie sur *Moïse*, arrangée à 4 mains par le même.	10	»
— Op. 37. Grande fantaisie sur *Oberon.*	9	»
— Op. 38. Romance et Etude.	6	»
— Op. 39. Souvenirs de Beethoven, grande fantaisie.	9	»
E. WOLFF. Op. 36. Réminiscences de *Zanetta.*	6	»

PUBLIÉE PAR JANNET FRÈRES.

GILBERT. L'Orpheline de Valence.	2	»
— Fleurette.	2	»
— Notre-Dame des champs.	2	»

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 53.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 13 septembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été:
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Sur les anciens ménestrels anglais; par G.-E. ANDERS. — Chronique dramatique. — Le songe de Czerny; par PERRAULT. — Nouvelles. — Annonces.

Retardés par les soins que nous prenons pour offrir à nos abonnés 6 Portraits d'une exécution parfaite, nous sommes obligés de fixer leur publication au 15 octobre prochain.

SUR LES ANCIENS MÉNESTRELS ANGLAIS.

D'APRÈS PERCY (1).

Les ménestrels formaient au moyen âge une classe d'individus qui, réunissant le double talent de la poésie et de la musique, chantaient des vers de leur composition, en s'accompagnant sur la harpe (1); quelquefois même ils y joignaient la pantomime et représentaient en action les sujets de leurs chants. Ces divers talents rendirent les ménestrels extrêmement populaires et agréables; la fête la plus brillante n'était point complète, lorsqu'elle n'était pas relevée par l'exercice de leur art, et aussi long-temps que l'esprit de chevalerie subsista, ils furent partout protégés et recherchés, parce que leurs chants tendaient à l'honneur de la passion dominante des temps ainsi qu'à encourager et à fomenter l'esprit belliqueux.

Les ménestrels paraissent avoir été les véritables successeurs des anciens bardes qui, sous différents noms, furent admirés et révérés dans les premiers âges par les peuples de la Gaule, de la Bretagne, de l'Irlande et du Nord, et presque parmi tous les premiers habitans de l'Europe, mais avant tout, chez les anciens Teutons et les tribus danoises. Chez les Danois, ils étaient distingués sous le nom de *scaldes*, mot qui signifie *polisseurs et raffineurs* de langage. L'origine de leur art était attribué à Odin ou Wodan, père de leurs dieux, et ceux qui faisaient profession de cet

(1) Le traité de Percy, intitulé *An Essay on the ancient english minstrels*, placé en tête des *Reliques of ancient english poetry*, n'a pas, que nous sachions, été traduit en français. Suard, il est vrai, en a fait un extrait qui se trouve dans les *Variétés littéraires*; mais cet extrait fort court n'est pas de nature à rendre inutile un travail plus complet, tel que nous le présentons ici à nos lecteurs. Quant aux notes très savantes, mais un peu longues, dont Percy a accompagné son traité, nous en avons fait un choix fort sobre, en ne donnant que les citations indispensables, pour ne pas surcharger les colonnes du journal.

(1) La harpe, instrument principal des Anglo-Saxons, prévalut chez les ménestrels anglais; ceux de France se servaient en outre de plusieurs autres instruments.

art jouissaient de la plus haute considération. Leur talent était regardé comme quelque chose de divin, leurs personnes comme sacrées; leur compagnie était sollicitée par les rois, et partout on les comblait d'honneurs et de récompenses. En un mot, ces peuples avaient pour les poëtes cette rustique admiration que les gens ignorants montrent toujours pour ceux qui les surpassent en qualités intellectuelles.

Lorsque les Saxons peu de temps après leur établissement en Angleterre se convertirent au christianisme, cette admiration grossière diminua à mesure que la littérature fit des progrès chez eux, et la poésie cessa bientôt d'être une profession particulière. Alors le poëte et le ménestrel devinrent deux personnes différentes. La poésie fut cultivée indistinctement par des hommes lettrés, et beaucoup de vers des plus populaires furent composés dans le loisir et la solitude des cloîtres Mais les ménestrels, long-temps encore après la conquête des Normands, continuèrent à former une classe à part; ils gagnaient leur vie en allant chanter chez les grands seigneurs. Ils y étaient toujours reçus avec autant d'hospitalité que d'estime, et y recevaient en partie les honneurs que l'on avait rendus à leurs prédécesseurs les bardes et les scaldes; et quoique, en raison de la décadence de leur art, quelques uns d'entre eux se bornassent à réciter les compositions des autres, il y en avait aussi qui continuaient à composer eux-mêmes des chansons. Un grand nombre de vieilles ballades héroïques ont été composées par eux; car, bien que quelques uns des romans métriques plus étendus puissent provenir de la plume des moines ou d'autres personnes, toutefois les récits moins prolixes ont probablement été composés par les ménestrels qui les chantaient. D'après les variantes qu'on rencontre dans différents manuscrits de ces vieilles pièces, il est évident qu'ils ne se faisaient point scrupule d'altérer les productions les uns des autres, et le récitateur ajoutait ou omettait des stances entières, selon son caprice ou ses convenances.

L'histoire nous a conservé quelques traits qui prouvent combien les ménestrels étaient respectés chez les anciens Saxons aussi bien que chez les Danois. Les princes eux-mêmes en prenaient le caractère dans plusieurs occasions.

Colgrin, fils de cet Ella qui fut élu roi ou chef des Saxons à la place de Hengist, était renfermé dans York, et étroitement bloqué par Arthur et ses Bretons. Baldulph, frère de Colgrin, avait besoin de gagner accès auprès de lui et de l'informer qu'un renfort arrivait de Germanie. Il ne trouva pas d'autre moyen d'accomplir son dessein que de prendre la qualité de ménestrel. En conséquence, il se rasa la tête et la barbe, et habillé comme un homme de cette profession, il prit dans ses mains une harpe. Déguisé de la sorte, il parcourut les retranchements dans tous les sens, et ne fit naître aucun soupçon, jouant toujours de son instrument comme un véritable ménestrel. Peu à peu il s'approcha des murs de la ville, et se faisant connaître aux sentinelles, il fut pendant la nuit tiré par une corde au-dessus des remparts. Ceci se passa en 495.

Bien que ce fait n'émane que de la plume suspecte de Geoffroy de Monmouth (1), on aurait tort de le rejeter pour cette seule raison; car cet auteur, malgré toutes ses fables, est néanmoins reconnu pour avoir rappelé des événements véritables qui avaient échappé aux autres annalistes. Du reste, les exemples suivants, tirés d'une époque moins fabuleuse, sont d'une autorité plus sûre (2).

Alfred-le-grand, roi d'Angleterre, désirant connaître au juste la situation de l'armée danoise qui venait de faire une irruption dans son royaume, prit le costume et la qualité de ménestrel. Suivi d'un de ses plus fidèles amis déguisé en serviteur (car dans ces temps anciens c'était quelquefois l'usage qu'un ménestrel eût un serviteur pour porter son instrument), le roi arriva avec la plus grande sécurité au camp danois; et bien qu'à son langage on dût reconnaître qu'il était Saxon, le caractère qu'il avait pris lui procura une réception hospitalière. Il fut admis à divertir le roi à table, et il resta assez long-temps au milieu des ennemis pour combiner l'attaque qui entraîna la destruction des Danois.

Cette aventure arriva en 878. Environ soixante ans plus tard, Anlaff, roi de Danemarck, se servit du même déguisement pour entrer dans le camp d'Athelstan, roi d'Angleterre, son ennemi. Anlaff, vêtu en ménestrel, sa harpe à la main, se présenta à la tente d'Athelstan, se mit à chanter en s'accompagnant, et fut très bien traité par ce prince qui lui fit donner pour récompense une somme d'argent. Mais ce stratagème n'eut pas le même succès que celui d'Alfred; Anlaff, ou par un scrupule d'honneur, ou par quelque motif de superstition, cacha dans la terre, avant de sortir du camp, l'argent qu'on lui avait donné; un soldat s'en aperçut, en donna avis, et cette particularité fit naître des soupçons qui sauvèrent l'armée saxonne.

Ces deux traits parallèles supposent une assez grande conformité entre les mœurs et les usages des Danois et des Saxons de ce temps-là; car si les Saxons n'avaient pas eu des ménestrels, Alfred, en prenant un caractère si nouveau et inusité, aurait infailliblement inspiré des soupçons aux Danois. D'un autre côté, si les Saxons n'avaient pas été dans l'usage de montrer de la faveur et de l'estime aux scaldes danois, Anlaff ne se serait pas aventuré parmi eux, surtout à la veille d'une bataille. Le procédé uniforme des deux rois prouve que le même mode de divertissement prévalait chez les deux peuples, et que chez l'un et l'autre le caractère de ménestrel était inviolable ou avait quelque chose de sacré.

Le ménestrel était un officier régulier et permanent à la cour des rois anglo-saxons. Le *Doomesday book* fait une mention expresse du *joculator regis*, ou ménestrel du roi, dans le comté de Gloucester, où il parait qu'il y avait des terres assignées pour son entretien.

Passons à l'époque de la conquête des Normands. Comme ceux-ci avaient été une colonie de la Norwége et du Danemark, où les Scaldes étaient parvenus au plus haut degré de considération avant l'expédition de Rollon en France, nous ne pouvons pas douter que cet aventurier, comme les autres princes du Nord, n'ait eu à sa suite beaucoup de ces individus qui s'établirent avec lui dans son nouveau duché de Normandie, et laissèrent après eux des successeurs dans leur art, de manière que, lorsqu'un siècle plus tard (1) le descendant de Rollon, Guillaume-le-Bâtard, envahit l'Angleterre, des ménestrels devaient toujours se trouver chez les Normands. Ceci n'est pas une simple conjecture, car un fait remarquable prouve que les arts de la poésie et du chant n'étaient pas moins en réputation chez les Normands de France, qu'ils ne l'avaient été chez leurs ancêtres du Nord. Dans l'armée de Guillaume se trouvait un vaillant guerrier nommé Taillefer, qui se distinguait non moins par son talent de ménestrel que par son

(1) Galfredi Monumetensis *Historia regum Brit.*, l. IX, c. 1.— Rapin Thoyras, dans son *Histoire d'Angleterre* (édit. de La Haye, 1726, in-4, t. I, p. 97), dit que Baldulphe se déguisa *en paysan*.

(2) Ils sont rapportés par Guillaume de Malmesbury, auteur du 12e siècle, qui avait à sa disposition de nombreux documents, perdus depuis. Voyez Gul. Malmesb. *De gestis regum Anglorum*, Lib. II, c. 4 et c. 6. dans la collection intitulée *Rerum anglicarum scriptores*. Francf., 1601, in-fol.

(1) Rollon fut investi de son nouveau duché de Normandie, en 912; Guillaume envahit l'Angleterre en 1066.

courage et son intrépidité. Cet homme demanda la permission de commencer l'attaque, et il l'obtint. Alors il s'avança devant l'armée, et il anima ses compatriotes en chantant à haute voix des chansons en l'honneur de Charlemagne, de Roland et d'autres héros français; puis, se précipitant au milieu des rangs les plus serrés des Anglais, il perdit la vie par suite de sa bravoure.

Après la conquête des Normands, nous ne rencontrons plus de faits bien particuliers concernant les ménestrels jusqu'à ce que nous soyons parvenus au règne de Richard Ier, surnommé Cœur-de-Lion. Sous ce monarque leur profession acquit un nouveau degré de splendeur. Richard, le grand héros de la chevalerie, fut aussi le protecteur par excellence des poëtes et des ménestrels. Il fut lui-même poëte, et quelques uns de ses vers existent encore (1). Comme à cette époque les bardes provençaux étaient très recherchés à cause de la douceur de leur langage et de l'élégance de leurs compositions, Richard en invita un grand nombre à sa cour et les combla d'honneurs et de récompenses. En retour ils le célébrèrent comme le monarque le plus accompli de l'univers. Les distinctions et les égards dont Richard honora les hommes de cette classe, bien que ses faveurs fussent particulièrement accumulées sur des étrangers, ne pouvaient que recommander la profession elle-même à la considération de ses sujets. Aussi l'art du ménestrel en Angleterre a-t-il particulièrement fleuri de son temps, et c'est probablement à partir de cette époque que nous pouvons fixer la date de cet échange réciproque de poésies, qui évidemment a eu lieu de bonne heure entre les ménestrels français et anglais, car on trouve dans les antiques romans en vers des deux nations le même arrangement de phrases, les mêmes espèces de caractères, d'incidents et d'aventures, et souvent une identité complète des histoires.

L'éminent service rendu à Richard par un de ses ménestrels, qui le délivra de sa cruelle captivité, est un fait remarquable dont on a parlé assez souvent, mais qu'on lira avec plaisir tel qu'il se trouve naïvement raconté dans une ancienne chronique (2).

« Le roy Richard ayant eu querelle outre mer contre le » duc d'Austriche, n'osant passer par l'Allemagne en estat » cogneu, et encores moins par la France, pour la doute » qu'il avait de Philippe-Auguste, se déguisa. Mais le duc » qui sçavait sa venue, le fist arester et enfermer dans un » chasteau, où il demeura prisonnier : sans que l'on sceust » de long-temps où il estoit. Or ce roy ayant nourri un mé- » nestrel appelé Blondel, il pensa que ne voyant pas son » seigneur il lui en estoit pis, et en avoit sa vie à plus grand » mesaise. Et si estoit bien nouvelles qu'il estoit party » d'outre mer, mais nus ne sçavoit en quel pays il estoit » arrivé. Et pour ce Blondel chercha maintes contrées, sça- » voir s'il en pourroit ouyr nouvelles. Si advint après plu- » sieurs jours passez, il arriva d'aventure dans une ville » assez près du chastel, où son maistre le roy Richard es- » tait, et demanda à son hoste à qui estoit ce chastel : et » l'hoste luy dict qu'il estoit au duc d'Austriche. Puis de- » manda s'il y avoit nus prisonniers, car tousiours en en- » querroit secrettement où qu'il allast. Et son hoste lui dit » qu'il y avoit un prisonnier, mais il ne sçavoit qu'il estoit, » fors qu'il y avoit esté bien plus d'un an. Quand Blondel » entendist cecy, il fit tant qu'il s'accointa d'aucuns de ceux » du chastel, comme ménestrels s'accointent légèrement, » mais il ne put voir le roy Richard prisonnier, et com- » mença à chanter une chanson en françois, que le roy Ri- » chard et Blondel avoient une fois faicte ensemble. Quand » le roy Richard entendit la chanson, il cogneut que c'estoit » Blondel. Et quand Blondel ot dicte la moitié de la chan- » son, le roy Richard se prist à dire l'autre moitié, et » l'acheva. Et ainsi sceut Blondel que c'estoit le Roy son » maistre. Si s'en retourna en Angleterre, et aux barons » du pays conta l'avanture. »

Richard recouvra sa liberté par suite de ce noble dévouement; mais les historiens ne sont pas d'accord sur la manière dont s'opéra sa délivrance. Suivant les uns, ce fut au moyen d'une rançon; suivant d'autres, les armes de ses fidèles chevaliers enlevèrent le château et ouvrirent les portes de sa prison. Tout le monde connaît, du reste, le charmant opéra de Grétry, dont le dénouement est fondé sur la dernière de ces deux versions.

L'histoire nous a conservé une autre particularité mémorable au sujet des ménestrels. C'est la délivrance du grand comte de Chester qu'ils opérèrent lorsqu'il était assiégé par les Gallois. Cet événement eut lieu sous le règne du roi Jean, et il est raconté de la manière suivante (1) :

« Hugues, premier comte de Chester, par sa charte de fondation de l'abbaye de Saint-Werbourg dans cette ville, avait accordé à ceux qui viendraient à la foire de Chester le privilége de ne pouvoir être arrêtés pour vol ni pour tout autre délit, excepté les crimes commis pendant la foire. Cette protection spéciale détermina une foule de gens perdus, de mauvais sujets à se rendre à la foire, ce qui plus tard tourna singulièrement à l'avantage d'un des successeurs du comte; car Ranulphe, le dernier comte de Chester se rendant au pays de Galles avec une suite peu nombreuse, fut obligé de se retirer au château de Rottelam ou Rhuydland, où il fut étroitement bloqué par les Gallois. Se trouvant serré de si près, il inventa un moyen d'instruire du danger où il était lord Roger (ou Jean) de Lacy, connétable de Chester, qui se servit des ménestrels alors assemblés dans cette ville à l'occasion de la foire. Ces individus, semblables à de nouveaux Tyrtées, surent si bien attirer et animer par leur musique et leurs chansons cette multitude de vauriens et de mauvais sujets alors assemblés, qu'ils résolurent de marcher hardiment contre les Gallois. Hugues de Dutton, jeune homme très éveillé, maître d'hôtel de Lacy, se mit à leur tête. Les Gallois, alarmés à l'approche de cette racaille qu'ils prenaient pour un corps régulier de vétérans armés et disciplinés, levèrent immédiatement le siége et se retirèrent. »

En récompense de cet important service, Ranulphe accorda par une charte aux Lacys un protectorat particulier sur les gens de cette classe; les Lacys à leur tour dévolurent ce protectorat à Dutton et à sa postérité (2); et les ménestrels qui l'avaient assisté jouirent long-temps d'honneurs et de priviléges spéciaux sous les descendants de cette famille. Car même sous le règne d'Elisabeth, lorsque cette profession tomba en un tel discrédit, que la loi la considérait comme nuisible, les ménestrels protégés par la famille de Dutton furent expressément exceptés des dispositions

(1) Walpole, *Catalogue of royal authors*. Vol. 1, p. 5. — *Histoire littéraire des troubadours* (par l'abbé Millot). Paris, 1774, in-12. T. I, p. 54-68. Voyez aussi le *Mémorial universel* de janvier 1822 T. VII, p. 148), où l'on a inséré le texte et la traduction des *Sirventes* que Richard composa pendant sa captivité.

(2) Ce passage, tiré d'une chronique contemporaine, est rapporté par Fauchet dans son *Origine de la langue et poésie françoises*. Paris, 1581, in-4°, et dans ses *Œuvres*. Paris, 1610, in-4°, p. 556. Il se trouve aussi, avec quelques variantes, dans Favyn, *Théâtre d'honneur*. Paris, 1620, in-4°, t. II, p. 1006.

(1) Dugdale, *Baronage of England*. Londres, 1675-76, fol., vol. 1, p. 101, qui place ce fait en l'an 1212, treizième année du règne de ce roi.

(2) Blount, *Law Dictionary*, à l'article *Ménestrel*.

de tous les actes du parlement décrétés pour leur suppression, et cette exception a été continuée dans la suite.

Les cérémonies qui accompagnaient les exercices de cette juridiction, sont ainsi décrites par Dugdale, comme étant parvenus jusqu'à son temps :

« A la foire de la mi-été tous les ménestrels de cette contrée se rendent à Chester, et accompagnent l'héritier de Dutton depuis son logis jusqu'à l'église de Saint-Jean. Plusieurs gentilshommes du pays le suivent; un des ménestrels marche en avant revêtu d'un surtout de taffetas orné de la peinture de ses armes. Le reste des gens qui l'accompagnent marchent deux à deux, jouant de leurs divers instruments de musique. Lorsque le service divin est terminé, ils s'en retournent dans le même ordre jusqu'au logis de Dutton, où le maître d'hôtel tient une cour de justice, à laquelle tous les ménestrels sont formellement appelés. On y promulgue ordinairement certaines lois et ordonnances pour la meilleure administration de cette société, avec des peines contre ceux qui les transgresseraient. »

Sous le règne d'Edouard Ier, qui montra tant de rigueur pour l'extirpation des bardes du pays de Galles, on rapporte expressément que les ménestrels assistèrent en grand nombre à la solennité qui eut lieu à sa cour lorsque son fils fut créé chevalier (1). Sous le règne de son fils, ces hommes et d'autres individus perdus d'honneur, qui prenaient la qualité de ménestrels, prétendirent à des priviléges si étendus, que des plaintes s'en élevèrent de tous côtés, et que l'on fut obligé de réprimer ces abus par un règlement formel (2), en 1315. Malgré cela, on rapporte un fait qui eut lieu l'année suivante, et qui prouve que les ménestrels conservaient toujours la liberté de se présenter devant le roi, à leur fantaisie, et qu'il y avait quelque magnificence particulière dans leur costume. Voici comment Stow (3) a raconté ce fait.

« En 1316, Edouard II célébra sa fête à Westminster, dans la grande salle, le jour de la Pentecôte. Il y était assis à table dans sa pompe royale, entouré de ses pairs, lorsqu'on vit entrer une femme en costume de ménestrel, montée sur un grand cheval enharnaché comme ceux dont se servaient les ménestrels. Faisant ainsi le tour des tables, en divertissant la compagnie, elle arriva enfin à la table du roi, déposa une lettre devant lui, et retournant aussitôt son cheval, salua la société et se retira. » Le sujet de cette lettre était une remontrance au roi sur les faveurs dont il comblait ses favoris pendant qu'il négligeait ses chevaliers et ses fidèles serviteurs.

On avait chargé de cette mission un ménestrel, parce qu'un homme de cette profession était sûr d'obtenir facilement la faculté d'être introduit; et l'on avait choisi une femme comme étant plus capable de calmer le ressentiment du roi. Car il paraît qu'il y avait dans cet ordre des femmes aussi bien que des hommes.

Dans la quatrième année du règne de Richard II (en 1381), Jean de Gaunt érigea à Tutbury, dans le comté de Stafford, une cour de ménestrels, avec plein pouvoir de recevoir les requêtes des individus de cette profession dans les cinq comtés voisins, de rendre des lois, de saisir et d'emprisonner ceux d'entre eux qui refuseraient de comparaître devant ladite cour, qui se tenait annuellement le 16 d'août. Ils avaient obtenu, à cet effet, une charte qui leur donnait la faculté de nommer un *roi des ménestrels*, avec quatre officiers chargés de la surveillance. Ceux-ci étaient élus chaque année avec de grandes cérémonies, dont Plott (1) a rapporté tous les détails. Toutefois, il paraît qu'au temps de cet auteur ils avaient perdu le talent de chanter, et qu'ils se bornaient à jouer des instruments.

Même encore sous le règne de Henri VIII, on conserva dans toutes les grandes et nobles familles un certain nombre de ménestrels, comme on le voit dans l'état de la maison du comte de Northumberland d'alors; et nous trouvons qu'à cette époque on prenait communément plaisir à entendre réciter des vers ou des discours moraux appris à cet effet, par une classe d'individus qui gagnaient leur pain à les répéter, et qui s'introduisaient sans façon dans toutes les compagnies, non seulement dans les tavernes, mais encore dans les maisons des nobles mêmes. C'est ce que nous apprend Erasme (2), que son sujet a conduit seulement à décrire une espèce de ces individus qui ne chantaient pas leurs vers; mais il est très probable que les autres qui le faisaient ont joui du même privilége.

Les ménestrels se maintinrent jusqu'au règne d'Elisabeth, mais à cette époque ils avaient beaucoup perdu de leur dignité et commençaient à tomber dans le mépris. Cependant ils conservaient toujours un caractère supérieur à l'idée que nous pouvons nous faire aujourd'hui des chanteurs de vieilles ballades.

Lorsque la reine Elisabeth fut traitée, en 1575, au château de Killingworth par le comte de Leicester, et que pour lui plaire on inventa diverses sortes de divertissements et de spectacles, un des personnages introduits sur le théâtre représenta un ancien ménestrel, dont la figure et le costume sont minutieusement décrits par un écrivain qui se trouvait présent. Voici cette description curieuse (3), qui mérite d'être rapportée tout au long :

« Il parut un personnage très propre à la circonstance. C'était un homme âgé de 45 ans, habillé en partie selon son goût. Sa tête était découverte, et rasée au sommet en forme de tonsure; le reste de la chevelure était bien peignée et avait été lissée avec une éponge délicatement trempée dans un peu de graisse de chapon, pour lui donner le luisant des ailes d'un canard sauvage. Sa barbe était parfaitement rasée; sa chemise, garnie de colifichets nouveaux, était en outre surmontée d'une fraise dont les plis bien empesés, lisses et brillants comme des souliers neufs, avaient été artistement rangés en tuyaux avec un rouleau, et s'élevaient comme une gaufre. Une longue robe verte, convenable à la saison, était attachée au cou par un collet étroit, fermé sous le menton par une agrafe blanche. Il portait autour du corps une ceinture rouge, à laquelle était suspendue des deux côtés une paire de couteaux dans leurs gaînes. De son sein sortait un bout de sa cravate, bordée d'un ruban bleu et marquée de la lettre *D*, qui signifiait *Damian*, car il était encore célibataire.

» Sa robe avait de larges manches qui lui pendaient jusqu'à mi-jambes, et qui étaient fendues depuis l'épaule jusqu'à la main, et doublée de coton blanc. Les manches de son pourpoint étaient de drap noir, sur lesquelles deux pointes de camelot brun allaient s'attacher vers le poignet avec des cordonnets bleus. Sur ses mains s'étendait un parement de futaine. Il portait des bas rouges et des escar-

(1) Nic. Triveti *Annales*. Oxford, 1719, in-8°, p. 342.

(2) Hearne, *Appendix ad Lelandi collectan*. Vol. VI, p. 36.

(3) Dans son ouvrage intitulé *Survey of London*, 1633, in-fol., p. 521.

(1) *History of Staffordshire*. Ch. 10, § 69-76.

(2) Erasmi *Opera*. Lugd. Bat., 1704, in-fol., t. V, p. 958.

(3) Elle se trouve dans un imprimé du temps qui a pour titre : *Letter, wherein part on the entertainment untoo the Queenz Maiesty, at Killingworth Castle, in Warwik Scheer, in the Soomerz Progress, iz signified*, etc., 1575, in-16. L'auteur s'appelle Robert Langham, Lanham, ou Laneham, car l'orthographe de son nom varie. Watt, dans sa *Bibliotheca britannica*, le cite sous le nom de Laneham.

pins, non pas neufs, à la vérité, mais proprement noircis avec de la suie et luisants comme la corne qui avait servi à les chausser.

» Il portait autour du cou un ruban rouge assorti à la ceinture. Sa harpe était suspendue devant lui avec beaucoup de grâce; la clef dont il se servait pour l'accorder y était attaché avec un ruban vert. Du collet de sa robe pendait une chaîne d'étain, au lieu d'une d'argent, telle que la portait un noble ménestrel de Middlesex qui parcourait le pays cet été et visitait les personnages de distinction. A cette chaîne était suspendu un écusson avec couleurs et métaux, qui brillait sur sa poitrine, et portait les anciennes armes d'Islington.

« Ce ménestrel, après avoir fait trois révérences, toussa légèrement comme pour éclaircir sa voix, se frotta les lèvres avec le creux de la main, accorda sa harpe, et après un court prélude il entonna un chant solennel qui roulait sur les actions du roi Arthur. »

Vers la fin du seizième siècle, les ménestrels avaient perdu toute considération; ils étaient tombés si bas dans l'opinion publique, que dans la trente-neuvième année du règne d'Élisabeth, en 1597, il fut rendu un édit en vertu du quel tout ménestrel errant était assimilé aux mendiants, vagabonds et gens sans aveu, et puni de même (1). Cet édit paraît avoir mis fin à la profession des ménestrels, car depuis ce temps il n'en est plus fait mention.

G.-E. Anders.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

La semaine dramatique n'a pas été féconde. Rien de nouveau sur les théâtres de Paris, pas même les deux pièces données par le Gymnase, car on sait qu'ordinairement il n'y a rien de moins nouveau que ces sortes de nouveautés. L'esprit d'invention semble condamné à un chômage prolongé, et par conséquent la scène. Quant aux auteurs qui, au milieu de l'indifférence générale, se condamnent à une activité aussi méritoire dans son courage que malheureuse dans ses résultats, ils ne créent pas, ils imitent; ils reproduisent et répètent à satiété tout ce qui a pu être bon à dire une fois, et même ce qui ne valait pas la peine d'être dit. Les titres changent, non les pièces. Les acteurs ne se mettent guère plus en frais d'imagination; leur talent, lorsqu'ils en ont, emprisonné toujours dans le même drame, la même comédie, le même vaudeville, est frappé d'immobilité; ils ont toujours le même geste pour le même dialogue, la même inflexion de voix pour la même joie ou la même tristesse, la même vulgarité pour cette obstinée vulgarité de pensée qui semble mettre au défi la patience du spectateur. Leur jeu est stéréotypé comme les pièces sur lesquelles il se moule. Auteurs et acteurs réagissent les uns sur les autres : monotonie dans la conception, monotonie dans l'interprétation! On dirait que nos dramaturges ne peuvent se soustraire à la tyrannie d'un invisible et inévitable collaborateur, qui entre souvent pour plus de moitié dans la composition de leur œuvre; ce collaborateur si peu désiré et qui sait si bien s'imposer, c'est l'Ennui. Écrivent-ils une bonne tirade, l'Ennui est là qui leur donne la réplique. Trouvent-ils une combinaison ingénieuse? l'Ennui est là qui ne manquera pas de la faire avorter. Ce fameux collaborateur prélève de terribles droits d'auteur, droits négatifs qui sont le déficit dans la caisse, la solitude dans la salle, et la somnolence des rares auditeurs qui sont venus affronter les dangers de la représentation. Les pièces, toutes uniformes malgré leur variété apparente, n'appellent pas, chez les acteurs, des études nouvelles, chez les spectateurs l'admiration ou la curiosité; et dans le froid accueil qu'on leur fait, les auteurs ne trouvent pas une sollicitation suffisante à plus d'invention, à plus d'esprit, à un dialogue plus captivant; de sorte qu'auteurs, acteurs, spectateurs ne semblent se réunir que pour mettre leur ennui en commun, et se trouvent enfermés dans une sorte de cercle vicieux d'où ils ne peuvent sortir.

Le Gymnase, qui, comme tant d'autres théâtres, était malade du spleen de ses habitués, a voulu se retremper dans les *eaux de Néris*, qui, bien que salutaires à un certain degré, ne seront cependant pas pour lui la fontaine de Jouvence. Il lui faut un régime plus fortifiant encore. Trois docteurs de la faculté du Vaudeville ont été appelés en consultation, et après avoir mûrement réfléchi, ils ont écrit l'ordonnance suivante :

Mademoiselle Figeac, sous le nom de mademoiselle Julie Colombine, se rendra aux *eaux de Néris*, accompagnée de Landrol, qui passera pour son père. Voici le régime qui lui est rigoureusement prescrit : de l'élégance et de la beauté, une conversation spirituelle, des robes de la meilleure faiseuse, et de l'amour pour M. Paul, qui se présentera à elle sous le nom de Gustave Boquet. Mademoiselle Julienne et Numa iront demander la santé aux mêmes eaux : tous leurs soins hygiéniques consisteront à débiter de la bonne prose et d'excellents couplets. Ils pourront se guérir ainsi de ce mal invétéré dont ils souffrent, l'indifférence du public.

Ces divers acteurs se sont conformés autant qu'il a été en eux à l'ordonnance en question, et cela leur a réussi à quelques égards. Le Gymnase est en bonne voie de guérison. Pour parler sans métaphore, les auteurs de la pièce nouvelle, MM. Laurencin, Marc-Michel et Labiche, pourront revendiquer une certaine part des heureux résultats obtenus par ce théâtre.

Voici maintenant une glorification du comédien. C'est Bocage qui s'est chargé de personnifier en lui toutes les misères et tous les triomphes de la vie de l'acteur. Nous sommes à Parme. Megani est un artiste qui ne fait guère moins que résumer en lui Talma et les plus grands comiques de tous les temps. Pensant que ce monde n'est qu'une immense comédie, il se regarde naturellement comme supérieur à tous ceux qui viennent remplir leur rôle sur la scène universelle. Aussi son humeur caustique n'épargne-t-elle personne, pas même le grand-duc, dont probablement il croirait jouer le personnage avec beaucoup plus de succès. Une secrète souffrance donne encore plus d'amertume aux sarcasmes dont la nature de son esprit lui a fait une habitude; il est jaloux de Paula sa femme. C'est le chevalier d'Ascaglio, galant suranné, qui, dans l'intérêt de son amour, a cru devoir semer le trouble dans ce ménage, et accuser le duc auprès de Megani d'intentions séductrices sur Paula. Il apporte à celle-ci un engagement qui la lie au théâtre de Parme; il a ses vues en agissant ainsi : il fera exiler Megani, et Paula, forcée de remplir les clauses de son traité, et par conséquent de se séparer de son mari, lui sera une proie plus facile.

Megani a des petits-levers ni plus ni moins que le grand-duc. Tous les seigneurs de la cour affluent dans les antichambres. Ce jour-là il doit leur donner une leçon de son art. Bocage a été très remarquable dans cette scène, où passant tour à tour d'un rôle à un autre, il déploie une grande énergie et une rare souplesse de talent. Cependant Megani ne se fait pas faute d'accabler ses écoliers improvisés de toutes sortes de traits mordants. Il prodigue surtout ses railleries au chevalier d'Ascaglio, qui le provoque

(1) Pulton, *Collection of statutes*, etc. Londres, 1632, in-fol., p. 1200.

en duel. Megani n'a pas su voir le piége qui lui était tendu. En effet, une sentence d'exil est prononcée contre lui, et lorsqu'il veut emmener sa femme, on lui répond qu'elle est liée par un engagement au théâtre de Parme. Il est donc forcé d'abandonner Paula à toutes les séductions, à toutes les attaques qui la menacent. Six mois après, pendant lesquels il a probablement oublié d'être jaloux, il revient sous un déguisement de comédien ambulant pour enlever sa mère et sa femme. Ici se place une foule d'incidents tout au moins inutiles. D'Ascaglio, qui a cru reconnaître Megani, donne l'ordre de l'arrêter. Celui-ci, pour échapper à la prison, prend un costume de soldat. On lui persuade que Paula est devenue la maîtresse du neveu du grand-duc; alors il oublie toute prudence, et cherche sa femme pour l'accabler de son mépris. Paula, à qui il avait annoncé qu'il jouerait devant elle un rôle de jaloux, lui témoigne son admiration et le félicite. Megani est consterné de tant d'assurance; la promesse qu'il a faite lui est sortie de l'esprit, et il ne se calme que lorsqu'il apprend la méprise de Paula. Mais enfin tout s'explique : le neveu du grand-duc, bien loin de conspirer contre l'honneur conjugal de Megani, n'a jamais cherché qu'à faire révoquer la sentence d'exil qui a frappé le grand comédien. Le duc lui-même rend à Megani ses bonnes grâces et le venge des intrigues du chevalier d'Ascaglio qu'il destitue de sa charge.

Cette pièce, dont la donnée est folle, a cependant des détails brillants. Il y a du mouvement dans les scènes, des traits d'esprit multipliés dans le dialogue. C'est une idée qui n'est pas sérieuse de vouloir mettre la condition du comédien au-dessus de toutes les autres; autrefois on a beaucoup décrié cette condition : elle ne méritait ni tant d'élévation ni tant d'abaissement. L'auteur a immolé à Megani tout ce qui l'entoure, lui faisant ainsi un piédestal de la sottise ou de la nullité des autres. Il y a à cela de la puérilité. Bocage a eu les qualités et les défauts de son rôle, mais plus les qualités que les défauts, ayant retranché de ceux-ci et ajouté à celles-là.

LE SONGE DE CZERNY

CONTE DE FÉE.

C'est pour vous, petits garçons ou petites filles de dix à douze ans et plus, que j'écris ceci : vous allez, j'en suis sûr, m'écouter avec autant d'attention que de plaisir, car je suis le descendant de celui qui a écrit pour vous de si jolis contes de fées, et, qui plus est, vous a fait la belle colonnade du Louvre que vous admirez avec tous les étrangers qui arrivent dans Paris. Or donc, je vous dirai comme mon aïeul :

Il était une fois un musicien, un artiste célèbre nommé Czerny qui vit en songe une belle fée murmurant en paroles douces et suaves à ses oreilles : J'ai nom MÉLODIE, et voilà ma sœur qui s'appelle HARMONIE. Nous venons te trouver dans ton sommeil de la part de la fée notre mère qui te fit les dons à ta naissance de l'amour des enfants, de la douceur, de la patience pour l'enseignement, et de la facilité de créer des pianistes célèbres. C'est grâce à ces dons heureux que tu as animé du feu sacré, comme un autre Prométhée, et lancé dans le monde musical, des virtuoses telles que mesdames Belleville, Blahetka, et la foudroyante trinité de Liszt, Thalberg et Doehler, sans compter une foule d'autres pianistes fameux. Après avoir fait des artistes exceptionnels, il faut maintenant que tu popularises le piano en Europe, que tu le rendes accessible à toutes les intelligences, car le piano, vois-tu, est comme la vapeur et la liberté, il doit faire le tour du monde. De même que le génie de l'Orient nous a légué les *Mille et une nuits*, créations d'une imagination brillante et bien plus amusantes que tous les contes fantastiques qu'on nous donne à présent; de même qu'on nous a fait les *Cent nouvelles nouvelles*, il faut écrire *Cent études pour de jeunes élèves*, sous l'inspiration de l'*utile dulci*.

Et voilà qu'en se réveillant, Czerny, tout impressionné du songe vient qu'il vient de faire, jette sur le papier une foule de pensées mélodiques et harmoniques faciles, qui se gravent tout d'abord dans les mémoires enfantines, et réunit, mes chers enfants, d'après les deux mots latins que je vous ai cités plus haut, l'utile à l'agréable, comme cherchait à le faire le poëte Horace, soi-disant philosophe, mais plus effectivement aimable égoïste, courtisan de l'empereur Auguste et de son favori Mécènes, dont le nom est devenu le symbole de tout protecteur des arts, type tout-à-fait effacé de nos jours.

Les véritables protecteurs des arts maintenant sont ceux qui savent en rendre l'enseignement facile, et qui, descendant des hauteurs de la science où ils sont parvenus, en jettent les éléments dans une foule de méthodes, et la rendent accessible à de jeunes intelligences. Le maxime : qui peut plus peut moins, n'est pas applicable à tous les compositeurs et habiles exécutants comme Czerny. Faire facile quand la difficulté est la déesse encensée par tous les pianistes; trouver des mélodies simples, naïves et naturelles quand les chants contournés, baroques ou maniérés sont à l'ordre du jour, se renfermer dans les accords classiques et leurs résolutions logiques lorsqu'on fait tant de tentatives romantiques pour en sortir, cela est rare, enfants; et c'est pourtant ce qu'a fait pour vous l'infatigable Czerny, inspiré, il est vrai, par la bonne et patiente fée l'ÉTUDE, et ses deux jolies filles MÉLODIE et HARMONIE.

Et d'abord, mes petits amis, vous saurez qu'on effrayait autrefois et dès les premières leçons, l'intelligence de vos prédécesseurs par cette vilaine clef de *fa* consacrée à la main gauche, pendant que la main droite jouait sur la clef de *sol*, ce qui leur donnait une peine infinie à concevoir; ils ne pouvaient comprendre comment un *la* à cette main droite s'appelait un *do* à la main gauche, et ainsi de suite. Votre bon ami Czerny a changé tout cela, non pas comme le Sganarelle du *Médecin malgré lui*, de Molière, qui met par ignorance le cœur à droite et le foie à gauche, mais comme un brave homme qui veut vous éviter de l'ennui et de la fatigue. Dans *le Premier maître de piano, ou cent études journalières*, il consacre les quatre premières de ces études à vous donner la connaissance des notes en valeur mélangée de rondes et de blanches, avec des chiffres sur chacune de ces notes qui vous en indiquent le doigté, et cela sur la clef de *sol* aux deux mains pendant les trente premières leçons.

Vous trouverez dans les vingt premières leçons les valeurs de blanches, de noires, de simples et doubles croches mélangées progressivement avec les mesures à quatre, à trois, à deux temps et à six-huit; puis vous voyez poindre la mélodie, c'est-à-dire le chant, mes petits amis, le chant sans lequel il n'est point de musique possible, malgré les efforts de tant de compositeurs pour faire prendre la mode de s'en passer.

A la vingt-unième leçon commencent les petites mélodies dont je viens de vous parler, sans mouvements marqués, de façon que vous pourrez ralentir ou presser tant que vous voudrez. Ces petits morceaux sont des menuets, des rondeaux à 2/4 et à 6/8, des valses, des marches qui portent avec eux leurs mouvements naturels et consacrés. Le premier des quatre grands livres qui forme cette œuvre

599me de Czerny — vous voyez qu'il n'y va pas de main morte — est terminé par le n° 51me. Le second livre commence par l'emploi de cette terrible clef de *fa* à laquelle il est temps enfin de vous habituer, du moins l'habile professeur l'a jugé ainsi. Après deux exercices en accords plaqués et en unissons des deux mains, vous reprenez vos petites leçons mélodiques, toujours de trois ou quatre lignes au plus, dans lesquelles interviennent des altérations, c'est-à-dire des dièzes, des bémols suivis de bécares qui, comme les gardes municipaux, arrivent pour rétablir l'ordre, faire rentrer chacun dans le devoir et mettre chaque note à sa place. Tout cela dans les tons les plus variés et avec toutes les combinaisons de silences et de pauses. Enfin, au n° 44, on vous traite déjà comme de grandes personnes qui savent des langues étrangères, ou du moins les dénominations italiennes d'*allegro*, d'*allegretto*, d'*andante*, de *vivace*, de *moderato*, d'*adagio*, etc., qui servent à marquer le mouvement d'un morceau de musique; et puis intervient alternativement à la main gauche la clef de *fa* et de *sol*. Votre compositeur qui se fait petit, mes chers enfants, pour vous amuser en vous instruisant, vous donne à la quarante-septième leçon une jolie valse en *fa* majeur, avec une seconde reprise en tyrolienne, et toujours en trois lignes. Je suis certain que vous aurez beaucoup de plaisir à répéter plusieurs fois ce joli petit morceau, ainsi que les nos 51 en marche, 52, *andante*, pour familiariser la main droite à faire les sixtes en doubles notes, et 56, autre charmante petite valse dont la mélodie originale monte en demi-tons, et qui a peut-être donné l'idée à Liszt de son galop chromatique. Ici finit le second livre du *premier maître de piano*, de votre ami Czerny. Un nouvel exercice en gammes chromatiques et autres dialoguées entre les deux mains, sert d'introduction au troisième livre. Le n° 54 qui suit cette introduction, vous embarrassera sans doute si vous n'avez pas la tête mathématique. C'est une mélodie d'un dessin binaire sur un accompagnement en forme ternaire; puis ces triolets à la main gauche continuent leur marche sur un trait procédent par quatre doubles croches à chaque temps. Le numéro qui suit est une petite étude, *vivace* et sylphidienne pour vous apprendre à enlever l'octave de la main droite, en petites notes arpégées. Tâchez que cette main droite ne se roidisse, ne s'engourdisse pas en étudiant les notes refrappées avec le même doigt au n° 56. Le suivant est fort bon à étudier pour refrapper également la même note, mais avec deux doigts différents. Vous apprendrez encore dans cette leçon comment on pose et l'on termine la *cadenza*, ou point d'orgue, qui doit toujours avoir l'air d'une improvisation, même quand il est écrit comme les impromptu que Mascarille, poëte, fait à loisir dans les *Précieuses ridicules*. Encore un refrappement de la même note, trois fois avec les quatrième, troisième et deuxième doigts dans le n° 58, fort bon à travailler. Le n° 60 est un joli thème, *andantino con dolcezza* qui vous donnera une idée claire et précise d'un accompagnement intermédiaire à la main droite, pendant que cette main fait entendre un chant en tierce avec la basse. La leçon suivante offre un bon exemple et déjà assez difficile du trait dialogué et brillant. Vous arriverez enfin au n° 76 qui termine ce livre en trouvant toutes les combinaisons mélodiques et harmoniques qui sont à portée de votre intelligence; et quand vous aurez terminé cette troisième partie, que vous l'aurez jouée avec aisance, sans roideur, sans contorsions de corps, vous serez en bonne voie de commencer des études fortes, sérieuses, et de devenir artistes ou amateurs distingués.

Le quatrième livre vous présente un tableau synoptique de tous les tons, dans lesquelles sont écrites les petites études qui terminent l'ouvrage qui vous est destiné. Ces exercices sont déjà plus compliqués que tous ceux que vous avez étudiés dans les trois premiers livres, mais ne sont pas moins amusants à jouer, si même ils ne le sont pas davantage. Les huit dernières études sont plus étendues que les précédentes; elles vous mettront sur la voie de lire et de vous familiariser avec les nombreux recueils de pensées originales, de caprices brillants, d'études savantes des Bertini, des Rosenhain, des Heller, des Wollf, des Kontski et des Kalkbrenner, formant, avec plusieurs autres, cette pléiade de pianistes qui semble avoir donné une âme au moins expressif des instruments. Eh bien! par suite de son rêve, Czerny s'est animé de l'esprit de tous ces grands artistes; il vous a transmis leur manière, leurs idées, leurs capricieuses pensées; mais en Gulliver et pensant qu'il écrivait pour des pianistes lilliputiens. Lisez, étudiez, méditez autant que vous le pourrez, mes charmants enfants, les *Cent études* de Czerny, et je vous répondrai que vous vous amuserez autant qu'en lisant les *Voyages du capitaine Gulliver*, les *Mille et une nuits* et les admirables *Contes de fées* de mon aïeul.

PERRAULT.

Nouvelles.

*** *Stradella*, réduit à trois actes, a été repris lundi dernier à l'Opéra. L'ouvrage a gagné à cette opération, quoique les auteurs l'aient pratiquée avec une bonne volonté et une abnégation poussées jusqu'au scrupule. L'action est en effet menée fort vite maintenant, et les développements, loin d'être superflus, y sont resserrés à leur plus simple expression. Le musicien a dû supporter sa part de cette cruelle immolation, mais nous avons pu du moins retrouver presque tous les morceaux remarquables qui avaient frappé le public aux premières représentations. Les deux beaux trios, le duo de Stradella et de Léonor, les airs de ces deux personnages ont été particulièrement applaudis. Alizard a fort bien chanté le rôle du duc. Marié est souvent très bien dans celui de Stradella; malheureusement sa voix n'est pas encore posée, partant, il ne chante pas toujours juste. Madame Stoltz serait mieux si elle voulait moins produire des effets immenses qui étonnent beaucoup trop. En somme, les représentations de *Stradella* présentent aux véritables amateurs de musique une étude fort intéressante.

*** On annonce pour mercredi, ou au plus tard vendredi prochain, à l'Opéra, la première représentation du ballet du *Diable amoureux*. On annonce également l'arrivée de mademoiselle Thérèse Elsler, qui va reprendre au plus tôt son service. M. Léon Pillet a positivement refusé les 60,000 fr. de dédit que mademoiselle Fanny Elsler lui offrait pour rester en Amérique; il ne veut point priver le public de cette charmante danseuse. — M. Barroilhet, après un long séjour et de nombreux succès en Italie, vient d'arriver à Paris. On croit qu'il sera engagé à l'Opéra.

*** C'est l'*Ange de Nisida*, composé pour la Renaissance par M. Donizetti, que l'Opéra va, dit-on, mettre en répétition. Le poëme, de MM. Alphonse Royer et Gustave Vaez, a été revu par M. Scribe, qui y a ajouté quelques scènes.

*** *Jeanne de Naples*, de MM. Bordese et Monpou, sera représentée à l'Opéra-Comique avant la fin de ce mois. Aussitôt après, on mettra à l'étude l'opéra en deux actes de M. Adam pour madame Thillon, Masset, Henri et mademoiselle Darcier. Il est probable que dans l'intervalle on reprendra quelques pièces de l'ancien répertoire.

*** Lundi dernier a eu lieu au Ranelagh un brillant concert donné par mademoiselle Loïsa Puget; on y a entendu MM. Duprez, Levasseur, Wartel, qui ont été vivement applaudis, surtout le premier, dans l'air de la *Dame blanche* : Ah! quel plaisir d'être soldat! puis la charmante madame Henri Potier; enfin mademoiselle Anaïs Bazin, que nous avons revue avec plaisir après une assez longue absence. Nous ne laisserons pas passer cette occasion de mentionner les concerts que cette jeune artiste a donnés cette année à Enghien où se trouvait une société nombreuse et choisie.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — On vient d'engager une Italienne, mademoiselle Caremoli, pour tenir l'emploi de première chanteuse à notre théâtre.

*** *Nantes, 4 septembre.* — Le premier début de mad. Duchampy dans *Lucie* a été hier l'occasion d'un véritable triomphe pour MM. Lafeuillade et Hermann-Léon. Nous n'avons pas à nous prononcer sur le talent de madame Duchampy après un seul début : nous ne sommes pas si prompts, même lorsque les applaudissements témoignent en faveur de la cantatrice, et c'est ici ce qui a eu lieu. Son succès n'a pas été douteux un seul instant. Mais ce que nous pouvons affirmer, c'est que la mise en scène de l'opéra de Donizetti est une des plus remarquables dans les annales du théâtre de Nantes.

Du 8.—Madame Duchampy a continué ses brillants débuts dans la *Juive*, opéra qui est ici en grande faveur. Ça été une bonne fortune pour les Nantais, qui en ont témoigné toute leur satisfaction à la débutante, à Hermann Léon, et à Lafeuillade comme directeur et comme artiste.

*** *Dijon.*—Le jour de l'Assomption on a exécuté dans deux paroisses de cette ville une messe et plusieurs autres morceaux sacrés de Le Sueur. Cette belle musique a été écoutée avec enthousiasme par tous les assistants.

*** *Aire.* — Le jour de l'Assomption et le dimanche suivant, on a de même chanté une messe et un motet de Le Sueur, et il n'y a point de fête où l'on ne dise quelques morceaux de ce célèbre compositeur a la Société de chant dite de Sainte-Cécile. On a entendu un chœur de son opéra de la *Mort d'Adam* qui a été trouvé admirable.

*** *Marseille.*— MM. Boisselot et fils de Marseille, facteurs de pianos du roi et de S. A. R. madame la duchesse d'Orléans, viennent d'obtenir à l'exposition de Toulouse la seule médaille d'or qui ait été décernée à l'industrie des pianos. Ces fabricants habiles méritent cette distinction par la perfection de leurs instruments qui, maintenant, peuvent être placés au premier rang, et qui obtiendront un succès marqué à côté des beaux pianos des Broa wood, Clementi, Pape, Erard et Pleyel.—M. Rabier, directeur du Grand-Théâtre, ex-négociant de la ville, ayant M. Brémens comme prête-nom, vient de prendre la fuite la veille du paiement, emportant avec lui ses livres et les recettes du mois d'août. Il laisse toute une troupe dans l'embarras. Les artistes perdent un mois pour avoir recours contre M. Rabier. Après avoir nommé un comité de surveillance, composé de MM. Damoreau, Vizentini aîné et Fleury, ils ont maintenu pour vingt jours M. Brémens. Mais après ils se mettront en société sans doute.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** M. G. Kastner, l'un de nos collaborateurs, vient d'être promu à l'ancienne et célèbre université de Tübingern au grade de docteur en philosophie et en musique : *Doctor philosophiæ atque artium liberalium imprimis musicæ.* Cette flatteuse distinction, suivant les termes du diplôme, est basée sur l'examen des œuvres de M. G. Kastner, tant ouvrages de théorie qu'opéras allemands.

*** *Londres.* — La plus belle partie de la saison musicale de Londres est passée. Madame Dorus-Gras a été l'héroïne de toutes les solennités musicales. Elle a pu, chose inouïe en Angleterre, faire entendre des airs avec paroles françaises. Elle s'est associée d'ailleurs aux chanteurs italiens, et elle a même chanté en anglais. Elle doit revenir pour satisfaire à trois engagements successifs aux festivals d'Hereford, de Birmingham et de Hull, engagements contractés au prix de mille guinées. — M. Schira, auteur d'opéras représentés à Lisbonne et à Milan, connu dans plusieurs brillants salons de Paris et de Londres par quelques charmants morceaux, vient de quitter la métropole de la Grande-Bretagne pour revenir à Paris. M. Schira se propose, dit-on, d'écrire pour le théâtre de l'Opéra-Comique la partition d'un *libretto* dont les paroles lui ont été promises par M. Scribe. — Le directeur Laporte, qui a su engager, la saison dernière, Coletti, artiste distingué dont la voix lutte avec celle de Tamburini, vient de donner pour la saison prochaine, à mademoiselle Grisi, une rivale redoutable dans la personne de mademoiselle Frezzolini.

*** *Bruxelles.* — Le Grand Théâtre a r'ouvert, pour les débuts de la nouvelle troupe, par *Guillaume Tell.* Laborde, qui chantait le rôle d'Arnold, n'a pas rempli toutes les espérances qu'avaient fait concevoir ses tentatives dans la troupe italienne de passage. On l'a trouvé fort inégal et parfois de mauvais goût. Mademoiselle Nathan a été la plus applaudie. Boulard a réussi dans le *Châlet*, qui a été donné en second.

— M. Dantan jeune, qui est ici depuis quelques jours, y a fait la charge-statuette de notre célèbre violoniste Vieuxtemps. Les amis de celui-ci lui ont donné à cette occasion une belle sérénade. Dantan doit faire, avant de retourner en France, la charge-statuette du clarinettiste Blaes.

*** *Francfort.* — Madame Duflot Maillard, cantatrice française, vient de chanter en différentes occasions dans notre ville : elle a beaucoup réussi.

*** *New-Yorck.* — Dans la nuit du 16 août, une scène affligeante a eu lieu ici devant l'hôtel qu'habite mademoiselle Elssler. Un grand nombre d'admirateurs de son talent s'étaient réunis pour lui donner une sérénade; la foule des curieux était nombreuse. A peine la sérénade était-elle commencée, qu'une bande considérable de radicaux ou locofocos se sont précipités sur les exécutants au cri de *États-Unis!* et ont brisé tous les instruments et brûlé la musique.

Le Directeur, A. SPECHT.

Musique nouvelle publiée par Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

Le Premier Maître de Piano.

100

ÉTUDES JOURNALIÈRES

A l'usage des Jeunes Elèves;

composées par

Charles Czerny.

Op. 599. DIVISÉES EN 4 LIVRES. Chaque livre, *net* : 5 fr.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **GAZETTE MUSICALE** DE PARIS. N° 54.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche; et en hiver, les jeudi et dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 20 septembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois d'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. De l'organisation de l'Opéra (premier article); par H. BLANCHARD. — Lettre sur l'état des théâtres, etc., en Italie; par VAN BENEDEN. — Chronique dramatique. — Nouvelles. — Annonces.

Retardés par les soins que nous prenons pour offrir à nos abonnés 6 Portraits d'une exécution parfaite, nous sommes obligés de fixer leur publication au 15 octobre prochain.

DE L'ORGANISATION RÉTROSPECTIVE ET ACTUELLE

DE L'OPÉRA.

(Premier article.)

A propos de la réouverture et du rideau de l'Opéra, chacun a poussé sa petite pointe d'érudition qui n'a pas remonté plus haut qu'à l'année 1669, époque du privilége accordé à Lulli par Louis XIV. Tous nos feuilletonistes ont cité ce fait historique à peu près dans les mêmes termes, et tous ont été identiques en parlant de l'abbé Perrin, de M. de Sourdeac, le marquis machiniste, etc. : cependant, la fondation de l'Académie royale de musique en France remonte plus haut que l'année précitée; et il est plusieurs choses curieuses relatives à notre noble Académie royale de musique qui intéresseront, nous le pensons, les lecteurs de la *Gazette musicale*, et ceux qui attachent quelque prix à la gloire artistique de la France. C'est une administration fort importante que celle de l'Opéra, de cette vaste machine qui est plus compliquée, par exemple, qu'aucun de nos ministères. Plus de cinq cents personnes font partie de ce grand établissement.

Puisque la France paie 1,500,000 fr. pour l'entretien de ses premiers théâtres, et que nous faisons partie de la France contribuable, nous pouvons rechercher si c'est pour honorer l'art, pour enrichir des spéculateurs ou les exposer à se ruiner, que l'Académie royale de musique a été instituée.

Et d'abord, avant de nous livrer à l'appréciation de ce qu'il est, nous allons donner un aperçu historique et rapide de ce que fut l'Opéra de Paris, et nous considérerons, dans un second article, la composition de son personnel, sa tendance, et ce qu'il peut devenir.

Charles IX, qu'il ne serait pas aussi difficile de réhabiliter qu'on le croit, avait l'esprit étendu et cultivé, et aimait les sciences, la poésie et les arts; il comprenait même leur importance politique.

Peu de personnes savent que c'est Charles IX qui a créé l'Opéra en France.

Voici un document curieux, à la date de 1570, qui fait remonter par conséquent à deux cents soixante-dix ans de nous la fondation de l'Académie royale de musi-

que. Cette pièce est d'un véritable intérêt pour l'histoire de l'art :

« Charles, par la grâce de Dieu, roy de France, à tous présents et à venir, salut. Comme nous avons toujours eu en singulière recommandation, à l'exemple de très bonne et louable mémoire le roy François, notre ayeul, que Dieu absolve, de voir partout celuy notre royaume, les lettres et la science florir, et mesmement en notre ville de Paris, où il y en a un grand nombre d'hommes qui y travaillent et s'y étudient chaque jour, et qu'il importe grandement pour les mœurs des citoyens d'une ville, que la musique courante et usitée au païs soit retenue sous certaines loix, d'autant que la plupart des esprits des hommes se conforment et se comportent selon qu'elle est ; de façon que, où la musique est désordonnée, là volontiers les mœurs sont dépravées ; et où elle est bien ordonnée, là sont les hommes bien morigénés.

» A ces causes, et ayant vu la requeste en notre privé conseil, présentée par nos chers et bien amez Jean-Antoine de Baïf, et Joachim Thibaut de Courville, contenant que depuis trois ans en ça, ils avoyent avec grand étude et labeur assiduel, unanimement travaillé, pour l'avancement du langage français, à remettre sus tant la façon de la poésie que la mesure et le réglement de la musique anciennement usitée par les Grecs et les Romains, au temps que ces deux nations étaient plus florissantes..... Désirant non seulement retirer fruit de leur labeur, mais encore, suivant la pointe de leur première intention, multiplier la grâce que Dieu leur aurait élargie ; que, dressant, à la manière des anciens, une académie ou compagnie, composée tant de compositeurs, de chantres et joueurs d'instruments de la musique, que d'honnêtes auditeurs d'icelle, qui non seulement serait une escole pour servir de pépinière d'où se tireraient un jour poëtes et musiciens, par bon art instruits et dressés, pour nous donner plaisir, mais en outre profiteroyent au public, chose qui ne se pourrait mettre en effet, sans qu'il leur fût par les auditeurs subvenu quelque honneste loyer, pour entretien d'eux et des compositeurs, chantres et joueurs d'instrumens de leur musique, ni même entreprendre sans notre avis et permission :

» Savoir faisons, etc.... car tel est notre plaisir.

» Et en témoin de ce, nous avons signé ces présentes de notre main, et à icelles fait mettre et apposer nostre scel. Donné au faubourg Saint-Germain, au mois de novembre 1570, et de notre règne le dixième.

» CHARLES,

» *Par le roi :*

» DE NEUFVILLE. »

Le règlement, outre plusieurs autres, contient deux curieux et singuliers paragraphes :

« Nul auditeur, y est-il dit, ne touchera, ne passera la barrière de la niche, ne autre que ceux de la musique, ne entrera, ne maniera aucun livre ou instrument, mais se contenant au-dehors de la niche, choyera tout ce qu'il verra estre pour le service ou honneur de l'Académie, tant au lieu qu'*aux personnes* d'icelle.

» S'il y avait querelle entre aucuns de ceux de l'Académie, tant musiciens qu'auditeurs, ne s'entremanderont rien, *ne de paroles ne de fait, cent pas près de la maison où elle se tiendra*, etc. »

Sans doute, le titre d'Opéra eût été alors aussi impropre pour désigner ce spectacle que celui d'Académie royale de Musique est aujourd'hui incomplet et insuffisant.

Ce n'est que soixante-dix ans environ plus tard, à Venise, en 1637, que l'action théâtrale, la danse et la décoration vinrent seconder le chant.

A partir de 1645, quelques essais d'opéra furent, de loin en loin, tentés en France.

En 1671, seulement, un théâtre fut ouvert, à Paris, pour la représentation de drames-lyriques, en vertu de lettres-patentes de Louis XIV, du 28 juin 1669, qui, pour favoriser cette création, ordonnaient que *tous gentilshommes, demoiselles et autres personnes pussent chanter auxdits opéras, sans que pour cela ils dérogeassent au titre de noblesse ni à leurs priviléges.*

Nous ne savons pas ce que coûtait l'Opéra au grand roi à cette époque.

En 1765, les dépenses de l'Académie royale de Musique ne s'élevaient seulement qu'à 288,025 livres.

Vers 1776, la question de savoir si ce théâtre devait être donné en régie à la ville par le gouvernement, fut agitée et résolue. La ville de Paris administrait l'Opéra. Le chevalier de Saint-Georges, ce créole si fameux dans l'art de l'escrime, musicien distingué, qui avait composé des concertos de violon et quelques opéras assez agréables, se présenta avec une société de capitalistes pour obtenir la direction de l'Opéra. On hésitait, on allait peut-être la lui accorder ; mais mesdemoiselles Sophie Arnould, Guimard, la Beaumesnil, Rosalie et autres actrices, adressèrent un placet à la reine pour représenter à Sa Majesté que leur *honneur* et leurs priviléges ne leur permettaient pas d'être soumises à la direction d'un mulâtre. Les propositions de Saint-Georges ne furent pas accueillies, et il se dédommagea près des grandes dames de la cour, car c'était l'homme le plus à la mode du temps, de la susceptibilité des filles d'Opéra, comme on les appelait alors. L'Opéra retomba bientôt sous l'empire du bon plaisir royal.

C'est à cette époque qu'éclata la grande querelle des Gluckistes et des Piccinistes, les provocations, les menaces, les combats même entre les gens du coin du roi et ceux du coin de la reine ; c'est de cette époque que date la création de notre école musicale. Ce fut une phase de richesse artistique et financière pour l'Opéra. Madame Saint-Huberti y brillait de tout son éclat, mademoiselle La Guerre luttait sans désavantage contre cette grande tragédienne. Ce fut elle qui, créant l'*Iphigénie* de Gluck, en 1781, ayant bien dîné, comme à son ordinaire, fit dire : « Ce n'est pas *Iphigénie en Aulide* que nous joue mademoiselle La Guerre, mais bien *Iphigénie en Champagne.*

En 1790, le conseil municipal voulut reprendre le sceptre administratif de l'Opéra. Dans un écrit prétentieux, déposé aux archives de l'Hôtel-de-Ville, on voit déjà commencer la lutte de la fameuse commune dictatoriale contre le pouvoir royal. Un des interprètes de ce dernier, partisan quand même du bon plaisir royal, dit dans le document dont nous venons de parler : « L'Opéra, sans contredit, le plus beau spectacle de l'Europe, n'a dû sa magnificence qu'à l'avantage qu'il a d'appartenir au roi.

Le public qui, même au milieu des plus violentes secousses, ne perd pas l'idée des plaisirs, n'est pas sans inquiétude sur le sort de ce sceptacle, depuis qu'il a connaissance que la commune a résolu de s'en emparer.

Il ne conçoit pas que la commune se soit permis de prendre une telle délibération, sans la participation du roi, à qui elle ôte un spectacle qu'il a probablement intention de garder, puisqu'il a différé de s'expliquer jusqu'à ce moment.

On ne craint pas d'avancer que L'OPÉRA EST PERDU pour toujours si la commune s'en empare. Ou elle le régira par elle-même, ou elle le donnera en entreprise. Dans l'un et l'autre cas, L'OPÉRA EST PERDU.

En effet, supposons un moment que parmi les membres actuels de la commune il en existe qui aient les connaissances nécessaires pour administrer ce spectacle ; ils ne tar-

deront pas à être remplacés par d'autres; ceux-ci, ne fût-ce que par honneur de faire quelque chose, détruiront ce qu'auront fait leurs prédécesseurs; or, l'Opéra ne s'accommodera jamais de cette versatilité de régime; il exige une administration permanente et éclairée: IL EST DONC PERDU, si elle le régit elle-même.

Si la commune donne l'Opéra à l'entreprise, L'OPÉRA EST PERDU. L'expérience a appris qu'il n'y a eu aucun des entrepreneurs de ce spectacle qui n'ait endetté l'Opéra ou détruit son matériel.

Tout le monde sait que les deux années qu'a duré la dernière entreprise ont coûté près de	750,000 liv.
Que pour dédommagement de dix ans de non-jouissance du bail il a été accordé . . .	24,000
Qu'on a en outre accordé au concessionnaire une rente viagère de 9,000. liv.	9,000
Total.	783,000

Quel motif a donc la commune de se charger d'un spectacle qui lui serait onéreux? Regorge-t-elle d'argent? n'a-t-elle donc pas des intérêts plus importants à traiter? Qu'elle s'occupe de nos subsistances, de la sûreté publique, mais qu'elle ne se charge pas de nos plaisirs, CELA N'EST PAS SON GENRE.

On a dit qu'elle a eu l'envie de placer l'Opéra à la nouvelle salle du Palais-Royal, et d'en traiter avec les sieurs Gaillard et d'Orfeuil, peut-on ravaler à ce point un spectacle aussi imposant!

L'Opéra dans les mains de directeurs de foire...

PROH! PUDOR!

Quel est donc le seul moyen de conserver à l'Opéra sa splendeur? Il n'y en a pas d'autre que de supplier le roi de garder ce spectacle et de le placer près de son palais.

Pendant les neuf premières années de l'administration au compte du roi, l'Opéra n'a coûté que 64,000 livres par an.

Qu'on compare cette dépense avec les 783,000 livres qu'il a coûtées pendant deux ans de la dernière entreprise; qu'on évalue ce qu'il coûterait s'il était sous l'administration d'un corps qui n'a nulle notion du régime intérieur qui convient à ce spectacle: en vérité, il n'y a que le désir de tout envahir qui puisse avoir séduit la commune.

RÉSUMONS-NOUS.

« L'Opéra est nécessaire à Paris, il doit exister dans la plus grande splendeur; il attire une foule d'étrangers qui augmentent la consommation, et par conséquent le produit des impôts indirects.

IL EST PERDU, si la commune le régit;

IL EST PERDU, si elle le donne à l'entreprise;

Il ne peut exister que dans les mains du roi. »

— Les événements qui se succédèrent rapidement décidèrent la question.

L'Opéra, sous la dénomination de théâtre des Arts, se traîna dans une alternative de misère et de millions en assignats dont il ne savait que faire. Rien de plus grotesque et de plus amusant que d'entendre Beaupré, danseur de cette époque, raconter d'une façon toute pittoresque les relations des artistes avec le général Henriot, qui, tout protecteur du théâtre des Arts qu'il était, menaçait Lainez et autres artistes de leur faire couper la tête dans les vingt-quatre heures, lorsqu'ils ne mettaient pas assez d'empressement, de bonne grâce et d'enthousiasme à chanter les hymnes patriotiques alors en vogue. Beaupré, premier sujet retraité de l'Académie royale et impériale de musique, ayant enseigné à la plupart de nos généraux à danser, à marcher, à se présenter dans le monde, est on ne peut plus curieux lorsqu'il décrit les mœurs de ce temps-là. C'est le peintre, le Walter Scott, le Dantan narrateur de notre grande révolution. Chacun aime à entendre le spirituel danseur faire l'analyse pittoresque de ce drame mêlé de sublime et de grotesque, ainsi que de la petite pièce jouée en 1830: alors on a le spectacle complet.

En l'an V de la république, le Directoire voulut réorganiser l'Opéra, et Ginguené, directeur de l'instruction publique, et qui avait dans ses attributions le théâtre des Arts, pensa, comme il le dit dans la Décade du temps, qu'en mettant des hommes d'esprit, un homme d'art et un homme du monde à la tête de la nouvelle administration de ce théâtre national, il parviendrait à lui rendre tout l'éclat dont il était digne et dont il brillait auparavant. En conséquence, il fit appeler et nommer par le ministre de l'intérieur, de Parny, de Lachabaussière, Caillot, célèbre acteur du Théâtre-Italien, et le marquis d'Aveze, directeurs de l'Opéra. Le premier fut chargé des relations avec les auteurs, le second de la comptabilité, le troisième de la mise en scène, et le dernier du matériel. C'est sous cette administration, d'après les documents que nous empruntons à M. le marquis d'Avèze sur cette époque, que fut représenté l'*Anacréon chez Polycrate*, de Grétry; qu'on reprit l'*Alceste* de Gluck avec une grande vérité de costumes et une magnifique décoration du célèbre Degothy qui coûta cent mille francs; et c'est sous cette administration que l'on redonna de grands bals masqués qui avaient été interrompus par la révolution, et que la haine des partis, la diversité des opinions, la soif des vengeances réactionnaires avaient fait craindre jusqu'alors de rétablir. Un moyen, peu connu de ce temps-ci, fut employé par cette administration. Ce moyen consistait à empêcher qu'aucune femme n'y parût autrement qu'en domino, avec masque, et qu'aucun homme pût entrer masqué. Le même administrateur dit encore que l'Opéra, à cette époque, ne greva ni l'État, ni l'établissement d'aucune dette pendant presque deux ans que dura cette direction; qu'elle ne reçut que 30,000 fr. par mois du gouvernement par les mains du ministre des finances; et qu'une très modique quantité de draps, de toile, de cuir et d'armes qui lui furent alloués par le ministère de la guerre servirent aux besoins les plus pressants des magasins, qui se trouvaient totalement dépourvus.

On se lassa de cette bonne administration, car on se lassait de tout sous le Directoire, et l'on voulut faire marcher l'Opéra d'une autre manière.

Dans un rapport qui leur fut demandé, les citoyens Francœur, de Nesle et Baco, appelés le 29 germinal an VI à la direction du théâtre des Arts, évaluèrent les dépenses de cette vaste machine à un million cinquante-quatre mille six cent vingt-six francs. La subvention d'alors n'était que de cinq cent mille francs.

Plus tard, un arrêté des consuls dit: « Pendant l'an XI, le ministre de l'intérieur ordonnancera cinquante mille francs par mois au profit du théâtre des Arts, etc. » Les charges de l'Opéra à cette époque étaient immenses.

Tout cela se régularisa sous l'empire et la restauration, cependant Picard, Persuis, Choron et M. Lubbert ne passèrent à la direction de l'Opéra que comme des commis chargés de dresser un état du déficit que le gouvernement couvrait toujours.

> Enfin Véron parut, et, le premier en France,
> Il cota justement l'entrechat, la cadence,
> D'un chiffre impitoyable enseigna le pouvoir,
> Et réduisit la muse aux règles du devoir.

Il comprit l'administration de l'Opéra tout autrement que ses prédécesseurs. Il ne fit pas comme le parlement anglais, parlant sans cesse de réforme et ne réformant rien; il y procéda sur-le-champ. Trouvant les dépenses qui s'éle-

vaient à 1,400,000 fr., il les fit descendre à 1,250,000 fr.— Ces 150,000 fr. d'économie, joints aux 910,000 fr. de subvention qu'il reçut la première année, et à un million de recette qu'il fit, lui procurèrent un bénéfice de plus de 800,000 fr.

La seconde année ne fut pas tout à-fait aussi brillante. Les dépenses augmentèrent et la subvention n'était plus que de 810,000 fr.

La troisième année elle fut réduite à 682,500 fr. et les dépenses allaient toujours en croissant. En présence de ces chiffres menaçants, M. Véron fit retraite prudemment.

Le nouveau directeur prit une affaire lourde. Il n'y avait plus que 622,000 de subvention et ses dépenses montaient alors à 1,800,000 fr. Il fallait donc faire 1,200,000 fr. de recette par an, ce qui n'était pas aisé. M. Véron léguait cependant à son successeur la partition des *Huguenots*. M. Duponchel en profita ; mais ayant entendu dire que des gens *nés* avaient souvent administré heureusement l'Académie royale de musique, il se mit à conduire l'Opéra en gentilhomme du temps de Louis XV, ce qui l'a tout naturellement forcé de se donner des tuteurs, des associés, un premier ministre, un directeur réel enfin qui administre l'Opéra sérieusement. Ces petites révolutions de palais et une appréciation de l'organisation et de l'avenir probable de l'Opéra feront le sujet d'un second article, ainsi que nous l'avons dit.

Henri BLANCHARD.

LETTRE A M. DE BÉRIOT,

SUR L'ÉTAT ACTUEL DES THÉATRES, DE LA MUSIQUE, ET DES CHANTEURS EN ITALIE.

Florence, 5 juillet 1840.

Monsieur,

L'Italie musicale possède encore de nos jours un prestige dont il est juste de rabattre infiniment pour formuler sa véritable situation aux regards des nations du Nord. Comme font les prédicateurs à leur exorde, je vais vous offrir tout d'abord la synthèse de ma pensée, en disant que l'Italie n'a plus *ni compositeurs ni chanteurs;* comme les prédicateurs encore, je m'efforcerai ensuite de tirer de ces deux points toutes les déductions possibles, en les commentant, les analysant, les renforçant d'exemples; puis j'aurai pour conclusion cette phrase, que j'espère vous avoir prouvée à l'avance, à savoir : que l'Italie possède une réputation musicale usurpée.

La plus grave question peut-être, celle qui touche les compositeurs, et au sujet de laquelle mon assertion, j'en conviens, peut fort bien paraître un paradoxe, ne me semble cependant pas discutable au fond, après un sérieux examen des choses. A l'étranger, où ont résonné harmonieusement les noms de Bellini, de Rossini, de Donizetti et de Mercadante, on a lieu de supposer qu'à ces quatre illustrations ne se bornent point les compositeurs de la moderne Italie, et c'est précisément dans cette supposition qu'est l'erreur. Bellini mort, Rossini n'écrivant absolument plus, Donizetti émigré en France, il reste ici Mercadante, qu'on a lieu de croire épuisé, si l'on en juge par ses derniers opéras. D'ailleurs Mercadante, compositeur d'un talent incontestable au moins, s'il n'a pas de génie, n'est pas un artiste rigoureusement dans le goût italien. C'est un compositeur plus allemand que transalpin, et il laisse beaucoup à désirer aux vrais dilettanti que Rossini savait si bien satisfaire. Otez donc ces quatre noms, qui dominent l'ère moderne musicale, vous pouvez tirer l'échelle, comme on dit vulgairement. Je sais bien qu'il n'y a pas de ville lyrique en Italie où il ne se trouve trois ou quatre compositeurs, *maestri*, comme on dit mieux, toujours prêts à écrire un *spartito* sur n'importe quel livret qu'ils trouvent, sur un vaudeville de M. Scribe, comme sur un drame de M. Hugo (s'il en reste auquel il n'ait pas été fait application de musique, après altération préventive du texte poétique), mais comme ces fréquentes tentatives ne laissent absolument rien après l'affiche qui les a annoncées, il faut bien dire que hors Donizetti et Mercadante, l'Italie n'a plus de compositeur.

Les chefs-d'œuvre de Rossini, du divin Rossini, du *Cygne de Pesaro* comme disent les sonnets italiens, tout chefs-d'œuvre qu'ils soient, ne se jouent plus guère. On les a tant joués depuis vingt ans, que tout le monde les sait par cœur, et qu'ils n'attirent plus, puisqu'il faut tout dire. Plus tard venus dans la carrière, le petit nombre d'ouvrages laissés par le mélancolique Bellini, épousés avec enthousiasme par quelques chanteurs célèbres, ont été à leur tour tellement prodigués sur toutes les scènes d'Italie, qu'ils ont, aussi bien que les chefs-d'œuvre de Rossini, perdu sur l'affiche une grande partie de leur pouvoir d'attraction. On a tant joué *Norma*, *la Straniera*, *I Puritani*, *la Sonnambula* et deux ou trois autres charmants ouvrages de Bellini ; tant de théâtres, depuis les plus importants jusqu'aux plus infimes, au milieu des foires, ont répété *Otello*, *Mosè*, *Semiramide*, *Il Barbiere*, *la Gazza Ladra*, et dix autres, que la fatigue a atteint le spectateur. Et puis, il faut dire qu'il y a douze ans, à l'époque où tous ces beaux ouvrages avaient une juste vogue, la scène italienne comptait des artistes fameux qui leur donnaient une valeur d'exécution irréalisable aujourd'hui. Alors chantaient dans tout l'éclat de leurs moyens la Pasta, la Malibran, la Lalande, la Ronzi, les chanteurs Davide, Donzelli, Crivelli, Galli, Garcia et bien d'autres encore dont j'abrège la nomenclature, litanie de regrets pour l'ère stérile qui a succédé à cette phase d'habiles virtuoses. Ces grands artistes, après avoir longtemps fait valoir tous ces chefs-d'œuvre, ont fait leurs adieux au public dans ces mêmes ouvrages qui avaient fait leur réputation, comme eux ils avaient fait la leur. Il devint donc nécessaire que tous ces ouvrages se régénérassent dans un long repos, avant que d'être réofferts au public, qui n'en ignorait pas une note, qui les avait vus merveilleusement exécutés et qui en possédait aussi bien que les artistes eux-mêmes toutes les traditions Mais lorsque plus tard on voulut reprendre quelques uns de ces ouvrages, on trouva que leur forme avait vieilli, que l'orchestration était maigre... on leur fit toute sorte de reproches, ne tenant pas assez compte peut-être de la mauvaise exécution de leurs reprises, dans lesquelles des chanteurs nouveaux, sans nom, sans avenir, étaient, malgré le temps écoulé, encore écrasés par le souvenir des grands artistes dont chaque note réveillait les triomphes passés!

Un compositeur d'un talent souple, multiple, ingénieux surtout, et qui préludait déjà, au temps des succès retentissants de Bellini et de Rossini, Donizetti enfin, se fit plus particulièrement remarquer alors, par l'adresse avec laquelle il rappela, imita ce qui avait plu dans les génies différents de ses deux devanciers. Il fut parfois gai, spirituel, animé comme Rossini, puis mélancolique et expressif comme Bellini. Les chanteurs nouveaux purent s'essayer dans ses partitions sans l'écrasant désavantage de la comparaison, et Donizetti commença à régner sur les scènes italiennes. Mercadante, talent plus sévère, plus austère, plus travaillé, harmoniste enfin autant que Donizetti se montrait mélodiste; Mercadante, disons-nous, livra en même temps aux chances d'une publicité inconstante dans ses arrêts, les partitions qui ont fondé sa réputation. Lui aussi s'inspira beaucoup de Bellini, dont la voix mélancolique

avait fait révolution quelques années auparavant, dans une école où Rossini avait long-temps fait régner son admirable opéra bouffe et son faire tout étincelant de motifs et de vives mélodies.

Aujourd'hui, le compositeur le plus chanté dans toute l'Italie (et je pourrais, je crois, dire dans tous les pays où il y a un théâtre italien, à Madrid, à Barcelone, à Lisbonne, à Vienne, etc., etc.), c'est sans contredit Donizetti. Presque tous les ouvrages composés par cet habile maëstro depuis une dizaine d'années sont restés au répertoire et se chantent tous les jours. La plupart des rôles, écrits spécialement pour ce qu'on possède de chanteurs aujourd'hui, placent ceux-ci dans les meilleures conditions de succès possible, avantage qu'ils sont loin d'avoir avec les partitions de Rossini et celles de Bellini, expressément composées pour des artistes qui ne chantent plus. Aujourd'hui, ces chanteurs n'osent que de loin en loin et en tremblant aborder *la Norma*, par exemple, dans laquelle madame Pasta était d'une supériorité classique, ou l'*Otello*, ouvrage dans lequel madame Malibran a aussi, comme dans beaucoup d'autres rôles, fait école. Mercadante, comme Donizetti, en écrivant pour les chanteurs actuels, a utilisé de son mieux tout ce que le théâtre actuel offrait d'éléments dramatiques et lyriques. Malheureusement, son genre de musique, d'un style plus compliqué que celui de Donizetti, n'a pas toujours trouvé dans ses interprètes des auxiliaires dignes de le seconder, et plus d'un succès en a pu être atténué.

Aujourd'hui que Donizetti, momentanément du moins, compose pour les théâtres français, l'Italie n'a plus guère que Mercadante, puisque Rossini s'obstine dans son mutisme. Les ouvrages que Donizetti écrira pour la France seront sans fruit pour l'Italie, car la manière que le compositeur se verra obligé de prendre n'est pas celle qui plaît complétement ici. D'ailleurs, il y aurait toujours des embarras inextricables pour les poëmes que l'on conçoit à Paris avec une liberté dont s'effaroucheraient les diverses censures des Etats italiens. Faire repasser dans la langue et dans les exigences italiennes un opéra écrit en France par Donizetti, serait un travail si difficile, si pointilleux, si chanceux on peut le dire, qu'à coup sûr œuvre pareille ne sera pas tentée. Les *Martyrs*, partition d'abord écrite pour Naples, et dont les bases (sauf modifications ultérieures) devaient être tout italiennes par le style, est avec son poëme, et les modifications musicales impérieusement exigées pour le théâtre où elle a été représentée, un ouvrage perdu pour la scène italienne. Il en sera de même de tout ce que ce compositeur écrira à Paris. Or, s'il réussit comme cela paraît devoir être, Donizetti écrira tout ce qu'il pourra pour la France, car les avantages moraux et matériels qu'il en retirera seront bien autres que ceux que peut offrir sa patrie. Avec les succès qu'il a eus en Italie depuis dix ans, Donizetti serait millionnaire en France.

Voilà donc, je le crains bien, l'Italie bornée au seul Mercadante, à moins que quelque astre nouveau ne se lève à l'horizon musical, ce que du reste nulle aube n'annonce. Mercadante est un artiste d'un très grand talent, cela est incontestable; il est instrumentiste, harmoniste, je veux dire, plus que pas un aujourd'hui... Il trouve parfois dans les combinaisons scientifiques des notes, de très beaux effets pour ses chœurs ou ses morceaux d'ensemble. Aussi ses récents opéras privés de cavatines, pauvres en duos, ne se distinguent-ils que par ce genre d'harmonie où de temps à autre se reflète la mélodie. Mais ce système de musique, espèce d'infusion du genre Bellini dans l'école allemande, si j'ose m'exprimer ainsi, n'est pas du goût général en Italie, et le spectateur lancé dans une autre voie par Rossini et Donizetti, si riche de motifs, a peine à se faire à toute cette science prodiguée à défaut d'inspiration. Donc Mercadante ne plaît pas toujours, et il est plusieurs de ses derniers opéras qui n'ont réussi dans telle ville que pour aller faire un éclatant *fiasco* dans une autre. Pour ma part, j'ajouterai que je crois que ce serait un très grand malheur pour le peu de chanteurs que compte aujourd'hui l'Italie, que le triomphe de ce genre de grande musique scientifique, car elle est la ruine des voix, dont elle se sert comme d'instruments. On cite ici plusieurs chanteuses que certains rôles de Mercadante ont horriblement fatiguées, presque ruinées!

Il n'y a pas de ville, de petite ville même, qui, je le sais bien, n'ait dans la saison principale de son théâtre, un opéra *expressément écrit* pour la localité, par tel ou tel maestro très connu d'une barrière à l'autre. Mais vraiment il ne reste absolument rien de toutes ces tentatives, et si, trompé par le bruit d'un prétendu succès, une ville voisine se hasarde à monter l'œuvre provinciale, elle ne tarde pas à reconnaître par l'épreuve d'un superbe *fiasco*, que le succès en question n'était dû qu'à l'amour-propre de la petite ville qui tentait de glorifier son maestro, vivement soutenu de ses amis. A Venise, à Florence, à Milan, toutes villes de premier ordre, comme importance lyrique, j'ai vu paraître et disparaître vingt opéras toujours *expressément écrits* pour la Fenice, la Pergola ou la Scala, sans qu'il en restât jamais rien pour le mois à suivre. Toujours il fallait en revenir à Donizetti, ou à ceux des ouvrages de Mercadante dont le succès était consacré.

Voilà où me semble en être l'Italie à propos de ses compositeurs. Bellini mort, Rossini muet, Donizetti écrivant en France, elle en est réduite à Mercadante, qui ne plaît pas généralement, et qui, on doit le dire, n'est pas la pure expression du goût italien. Avec son travail un peu difficile, dit-on, plût-il même généralement, il est certain que ce compositeur, qu'aucun compositeur même ne pourrait suffire à alimenter les nombreux théâtres de l'Italie, et pût-il le faire, qu'il y répandrait inévitablement une monotonie de style fort fatigante. Rossini et Bellini sont sus par cœur, Donizetti, s'il n'entretient pas son répertoire en Italie par de nouveaux ouvrages, arrivera bientôt au même résultat... Où est l'avenir? Espérons! peut-être allons-nous voir paraître quelque talent encore courbé sur l'étude du contre-point, qu'on ignore, et qui s'ignore lui-même!

Maintenant, si des compositeurs je passe aux artistes auxquels l'exécution des ouvrages lyriques est confiée, j'aurai de bien tristes lignes à écrire pour le compte de l'art! S'il faut au moins cinq ou six chanteurs pour faire la monnaie d'un compositeur, puisque l'œuvre d'un seul exige un pareil nombre d'interprètes, je dirai en toute conscience que l'Italie est plus pauvre encore en exécutants qu'en maestri. Les chanteurs de talent sont au nombre de sept ou huit: Ronconi, le plus habile de tous, Donzelli, Moriani, la Streponi, la Frezzolini, la Schoberlechner... J'ai dit sept ou huit, c'était trop... l'énumération me le prouve. Dois-je compter dans les ressources positives de l'Italie chantante, M. Baroilhet, artiste français qui obtient les plus légitimes succès à Naples, et madame Dérancourt, notre ex-prima donna de Bruxelles, qui en a recueilli sur plusieurs grandes scènes?

Ronconi est un baryton, *basso cantante*, qui a une voix médiocre, qui n'est pas musicien, et qui pourtant remue son auditoire avec une puissance immaîtrisable. C'est une merveilleuse organisation, une âme ardente, une intelligence spéciale dont on n'a pas l'idée. Ronconi est véritablement un grand artiste, et d'autant plus grand que sa voix, je le répète, est médiocre, et son physique peu avantageux, désavantages qui dénotent par combien de puissance il les lui faut racheter et faire oublier par ailleurs. Ronconi ira à Paris un jour ou l'autre, et y fera sensation.

Paris ne connaît pas le genre de répertoire qu'il y fera briller : *Torquato Tasso*, *Belisario*, *Il Furioso*, etc., et dont M. Tamburini, avec son genre de talent, ne saurait donner nulle idée.

Donzelli est si connu, même à Paris, qu'il n'y a qu'à rappeler que c'est un talent qui finit.

Mariani n'est pas complet. Il a une admirable voix... , voilà l'énumération de ses qualités terminée, ce qui lui manque en exigerait une beaucoup plus longue. Dans les rôles mélancoliques, où la voix peut se déployer à l'aise, sans traits, sans trop d'énergie, il a de beaux succès ; aussi n'est-ce réellement que l'homme de certains rôles exclusivement.

La Streponi, la Schoberlechner, sont des cantatrices qui n'ont plus rien à acquérir... J'ai bien peur qu'elles n'aient déjà même plus rien à perdre. D'ailleurs, ce ne sont pas des noms à mettre en moindre parallèle avec les grandes artistes auxquelles elles ont succédé. La Frezzolini est fort jeune ; elle a des qualités, de l'âme, une belle voix, mais tout cela ne constitue que des espérances ; où est la grande artiste? elle n'est nulle part ici. Les noms que je vous ai cités sont aujourd'hui à la tête de l'art du chant en Italie ; or, comme il y a une cinquantaine de théâtres à desservir, jugez comment sont formées les compagnies ! J'ai entendu la presque généralité des chanteurs et des cantatrices d'Italie, et cette expérience m'a fait éprouver la plus grande déception. J'ai entendu sur des théâtres importants, à San Carlo, à la Fenice, à la Pergola, des chanteurs qui, certes, ne réussiraient pas sur nos théâtres de province. Je doute qu'il y ait dans toute l'Italie trois ténors supérieurs à M. Albert Dommange, que l'on a entendu pendant deux ans à Bruxelles, et le peu d'artistes qui puissent être comptés en-dessous de cette valeur, sont de bonne heure usés par les travaux excessifs qu'on fait dans les théâtres d'Italie. En effet, il faut chanter tous les jours l'opéra qui plaît, et répéter le matin celui qui doit suivre... Jugez s'il faut des voix robustes pour y résister long-temps. Aussi, tout ténor qui paraît avec une voix fraîche en a pour quatre ou cinq ans au plus pour être sur les dents, et s'il s'obstine à continuer sa carrière, ce n'est que pour la durée du temps qu'il pourra passer à faire des fiasco successifs dans chacune des villes où il aura été engagé sur le retentissement qu'ont pu avoir ses premiers succès.

Du reste, sous le rapport matériel, le métier de chanteur ne vaut pas grand'chose en Italie, eu égard au genre de *traite* qui s'y pratique, comme de négrier à nègre. La plus grande partie des artistes ne s'appartiennent pas, vendus qu'ils sont de bonne heure, et pour plusieurs années, à des correspondants de théâtres, à des *impressarii*, à des spéculateurs enfin, qui empochent le plus net de leurs appointements. Il y a parmi tout ce monde d'exploitation de théâtre une sorte de ligue occulte, mais puissante, qui fait que l'artiste qui ne consent pas à s'affermer ainsi pour plusieurs années, ne trouve pas aisément à se placer pour son propre compte. Après quelque lutte, il lui faut bien passer par ces Fourches-Caudines, et se vendre pour un prix qui peut lui sembler raisonnable en n'envisageant que le moment de son début dans la carrière, mais qui devient une ruine pour lui, une fois qu'il est entré dans cette carrière où il se tue pour enrichir le spéculateur qui ne lui donne guère que tout juste ce qu'il faut pour manger et avoir des bottes. Moriani, un des deux ou trois seuls ténors qui soient en Italie, ne s'appartient à lui-même que depuis fort peu de temps. Entré tard dans la carrière lyrique, il lui fallut, malgré sa voix merveilleuse, s'affermer à un *impressario*, qui l'exploita quatre ans, je crois, et qui eut pour quelques cents francs par mois, à peine, les prémices, la fraîcheur de voix, la nouveauté enfin de ce fragile instrument qu'on appelle une voix de ténor. Donc l'argent gagné avec les belles voix en Italie profite en grande partie à ces négriers, auxquels il est presque impossible de ne pas se livrer, tant à défaut de leur intervention la carrière offre de difficultés que leur intérêt et leurs relations leur font aplanir. L'artiste sait qu'on le produira sur de bons théâtres, il espère se faire un nom pendant la durée de cette tutelle, en récolter plus tard et directement les bénéfices. Mais votre exploitateur qui a droit de vous mener partout où il veut, vous revend de main en main à des gens qui vous font faire un travail si excessif, que la fatigue, l'exténuation des forces, la ruine de la voix sont souvent les revenants-bons les plus positifs de votre émancipation future. On conçoit que ces gens-là usent d'un chanteur comme d'un produit matériel dont il faut se dépêcher de tirer parti tandis qu'on le tient. Ils vous vendent à un *impressario* pour chanter quatre, cinq fois la semaine, pour apprendre deux opéras dans une saison (deux ou trois mois). Cet *impressario* trouve moyen de gagner sur son marché en vous repassant à un autre, avec lequel vous chanterez six fois à deux cents lieues de l'endroit où vous auriez voulu rester. On vous envoie à Vienne, à Trieste, à Barcelone, à Londres. Vous n'avez pas le temps d'être malade ; chantez, apprenez des rôles nouveaux, répétez, ne sortez pas inutilement, ne vous amusez pas ; vous vous enrhumeriez, n'allez pas exposer votre santé ! votre chère santé ! n'aimez pas la bonne chère, le bon vin, l'équitation, le grand air, la société des femmes.... tout cela peut endommager votre voix, et votre dernier acquéreur perdrait sur vous !... On appelle cela un art, monsieur !

Je veux vous citer un exemple de la voracité avec laquelle les spéculateurs se jettent sur la chair de ténor. Vous verrez aussi que parfois l'événement tourne autrement qu'ils ne l'avaient espéré. Il y avait, il y a deux ou trois ans, dans les chœurs de Venise, je crois, un garçon d'une vingtaine d'années, poussant la voix tant qu'il pouvait comme haute-contre, à raison de soixante francs par mois. Il advint qu'un *maestro* oisif l'entendit fredonner seul, et qu'il lui trouva plus de voix qu'il n'en faut à un choriste. Il le fit chanter, constata la présence d'une bonne voix, et lui proposa ceci : de faire avec lui un contrat pour *six ans*, par lequel il s'engageait à recevoir les leçons qui lui seraient données, et à chanter ce qu'on lui dirait de chanter, aux endroits qu'on lui imposerait, se mettant sur le dos les costumes qu'on lui distribuerait, etc., etc., le tout moyennant 2 francs 50 centimes par jour. Le pauvre diable, qui avait les mortes saisons, les entre-saisons, les mauvaises saisons, se voyant l'assurance de toucher plus que ses fragiles appointements actuels, sans entr'actes, accepta et signa.... pour six ans. Le maestro acquéreur du temps et de la voix du jeune homme, se mit à l'éduquer, à lui faire filer des sons, puis, le plus vite possible, à lui seriner deux rôles, pour le produire sur la scène, et lui faire rapporter la rente voulue. Le garçon apprit quelque chose, peu de chose, et en resta là ; il avait une belle voix, mais d'un timbre.... cabaret, si je me fais comprendre. Quelque chose de canaille, un son ouvert, niais et peu sympathique par conséquent. Enfin, tel que tel, le choriste fut lancé et débuta, rebondit pendant deux ans de petit théâtre en petit théâtre, et fort à tort sans doute, prôné dans les petits journaux spéciaux où son entrepreneur payait l'éloge à tant la ligne, il fut rétrocédé à l'impressario de San-Carlo, pour une saison entière. Avec son timbre de voix de choriste, son manque d'intelligence et d'éducation, sa gaucherie enfin, il ne manqua pas de faire un *fiasco* complet. Mais comme les journaux de théâtre en Italie sont des encensoirs continuellement chargés en l'honneur de qui s'abonne, le ténor en question, dont l'*impressario* entrepreneur soignait

la réputation, fut vengé par une complaisante fiction, d'une outrageante réalité dans les journaux. En peine d'un ténor pour sa double troupe de la *Primavera*, *l'impressario* de la Scala essaya d'avoir celui-ci, que M. Barbaja lui *céda* en se faisant adroitement prier. Milan le paya fort cher; il vint, déplut comme de raison, fut obligé de se retirer.... ayant toutefois, à l'aide de je ne sais quelles manœuvres d'un charlatanisme inouï, mises en œuvre par son négrier, rapporté peut-être vingt mille francs dans l'année. Ce ténor qui, d'un seul bond, sautait ainsi de *San-Carlo* de Naples à la *Scala* de Milan, c'est-à-dire sur les premières scènes de l'Italie, serait sifflé, je vous le proteste, à Vilvorde, si Vilvorde avait un opéra. Lisez les journaux de théâtre pourtant!

J'aurais de nombreux exemples à vous citer, monsieur, s'il fallait insister davantage pour vous prouver que *l'Italie actuelle possède une réputation musicale usurpée.*

Agréez, etc.

VAN BENEDEN.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Il manquait aux infortunes de l'enfant prodigue de figurer dans un vaudeville; mais celle-ci est la plus rude de toutes, et nous ne pensons pas qu'il y survive. En vain la critique tuerait-elle en sa faveur le veau gras; en vain l'accueillerait-elle avec la plus paternelle indulgence; il ne nous paraît pas prouvé qu'elle pût prolonger cette pauvre vie usée par les incidents dramatiques de cette dernière catastrophe.

Donc, nous avons revu au théâtre du Vaudeville *l'Enfant prodigue*; mais combien peu semblable à lui-même! Combien peu il justifie cette brillante épithète attachée à son nom comme ces triomphantes aigrettes qui, surmontant fièrement le chapeau des nobles, annonçaient autrefois la pureté de la race, le faîte et l'éclat du rang. Il n'y a en lui ni verve, ni jeunesse, ni cette soudaineté de sentiments, indices d'une nature riche et spontanée. Lui, un enfant prodigue! mais il ne prodigue ni esprit, ni amour, ni beauté, tous ces faciles et heureux trésors dont il devrait être si abondamment pourvu. Il nous a paru, au contraire, aussi pauvre qu'avare, deux vices impardonnables à ces héros de théâtre, vices qui, loin de s'excuser mutuellement, s'aggravent l'un par l'autre. Ce jeune homme qui passe pour jeter avec l'insouciance d'une inépuisable richesse sa vie, son âme, ses sentiments à tous vents, est pour nous atteint et convaincu au contraire de lésineries de toutes sortes, lésinerie de tendresse, lésinerie de force, lésinerie de beauté. Il n'est en fond de rien de tout cela, et ne saurait par conséquent se livrer au charmant et audacieux gaspillage de ce qu'il n'a jamais possédé.

Maintenant voulez-vous savoir comment cet impuissant fanfaron de prodigalité s'y prend pour continuer de notre temps la naïve tradition des temps anciens. Il s'affuble tout simplement du nom de Justin Morel (quel nom vraisemblable pour un enfant prodigue!) et après s'être donné la peine de naître et d'hériter d'une mère fort riche, il quitte son père pour aller goûter les douceurs de la vie élégante. Il arrive à Paris, et consomme à peu près un million en vins de Champagne, en chevaux, en meubles, en danseuses, etc. Pour obtenir ce bienheureux million qui lui a permis ces inintelligents et ruineux bonheurs, il a dû aliéner ses terres et châteaux qu'il avait en propre. Mais admirez ici le doigt de la providence : c'est le père qui a acheté toutes ces excellentes choses que la folie de monsieur son fils vendait au fur et à mesure. Voilà une belle leçon, j'espère. Vous voyez qu'il est fort légal et fort prévoyant de se défaire, en faveur de ses maîtresses, en faveur des usuriers, en faveur de tous ses vices en un mot, des capitaux que l'on peut avoir, puisqu'il y a derrière tous vos désordres la sagesse d'un honnête homme de père qui vous suit dans votre voie de perdition pour ramasser patiemment les trésors que vous jetez à droite et à gauche, et vous les tenir en réserve. En effet, c'est ce qui arrive à M. Justin Morel. Le dernier centime du million qui avait alimenté ce luxe insensé s'en est allé, et avec lui, non plus la possibilité de dîner au café de Paris, d'avoir une loge à l'Opéra, d'être aimé, heureux et ridicule de fait et d'arrogance, mais la simple possibilité de vivre. Heureusement, s'il ne reste plus une maille à notre ex-millionnaire, il lui reste un père qui économisait pendant qu'il gaspillait. Par suite de cet habile système de compensation, Justin Morel, qui n'avait pas même de quoi payer sa place sur l'impériale de la diligence Laffitte et Caillard, retrouve à son retour au pays une fortune immense et une sienne cousine qui l'aime, qui n'a encore rien dépensé de son cœur, de sa jeunesse, en un mot qui économisait, elle aussi, pendant que l'infidèle prodiguait à Paris son cœur et son argent. Comment ne pas se ruiner après un tel exemple, et quelle bonne et séduisante route pour arriver au bonheur, à l'opulence, à l'amour dans le mariage, que celle qu'a suivie ce monsieur Morel, route fleurie, toute semée de délices, de dettes et d'intrigues galantes!

Laferrière, pour qui cette pièce était faite, a corrigé les enflures mélodramatiques de son jeu. Il a été plus près du vrai, du simple, du naturel qu'à l'ordinaire. C'est plutôt la pièce qui a manqué à l'acteur, que l'acteur qui a manqué à la pièce.

Voici maintenant un vaudeville à la folle allure, tout semblable à ces comédies de cape et d'épée dont les imbroglios sont à la fois si impossibles et si intéressants, un vaudeville d'origine espagnole puisqu'il a été emprunté à Mureto, et qui ne ment point à son origine. Il a fait son apparition au théâtre des Variétés sous le titre essentiellement français du *Chevalier du guet;* c'est M. Lokroy qui l'a baptisé ainsi.

Il y a par le monde un certain capitaine de dragons, vicomte de Lunel, aussi capitaine et aussi dragon qu'on pouvait l'être à l'époque où il y avait des chevaliers du guet. Le vicomte aime Isabelle, charmante nièce du marquis de Jorlis, et vient lui demander un rendez-vous pour la nuit suivante. Après avoir obtenu la promesse si ardemment sollicitée, au moment où il va sortir, il se rencontre nez à nez avec un certain chevalier. Ce chevalier est encore un amoureux, mais l'amoureux d'une baronne du voisinage. Il attend, lui aussi, l'heure d'être admis auprès de sa belle, et pour ne pas être remarqué dans la rue, il est venu attendre dans le jardin du marquis. Les deux jeunes gens qui ne veulent pas compromettre les dames de leurs pensées, se trompent mutuellement, en se donnant pour les futurs acquéreurs de la maison du marquis, laquelle est à vendre.

Mais la nuit arrive, et avec elle un imbroglio qu'il est impossible de débrouiller, les quiproquos les plus singuliers et les plus amusants. Le chevalier a dû quitter la baronne par suite de l'arrivée imprévue du marquis qui a des droits sur cette dame; il se réfugie dans le jardin, qu'on avait ouvert pour le vicomte. Il rencontre son rival, et se tire d'affaire en lui racontant qu'il est poursuivi pour une affaire d'honneur : sa sœur a été enlevée, et il a tué celui qui avait déshonoré sa famille. Le marquis lui offre de le cacher dans sa maison, et va donner les ordres nécessaires. A peine le chevalier est-il seul, qu'une main vient le prendre dans les ténèbres et le conduit avec précaution dans un apparte-

ment auprès d'Isabelle. C'est la soubrette qui, ayant donné rendez-vous au même endroit au vicomte, avait cru reconnaître dans la personne du chevalier l'amant de sa maîtresse. Cependant le vicomte vient se morfondre à son tour dans le jardin ; le marquis, qui est venu pour chercher son prétendu duelliste, conduit le vicomte au salon. On pense s'il y a moyen de se reconnaître dans toute cette intrigue. Enfin on trouve un signe accusateur de la présence d'une troisième personne; ce signe irrécusable, c'est le chapeau du chevalier. Le marquis furieux fait venir le guet pour qu'on s'empare de l'intrus; mais celui-ci se révèle pour le chevalier du guet, et explique sa présence par son désir de suppléer à la vigilance du marquis relativement à sa belle, et de combattre les projets séducteurs du vicomte. Ils finissent tous par se comprendre et par s'aimer, sauf à recommencer demain leur ignorance, leur étonnement et leurs luttes. La pièce est jouée avec beaucoup d'ensemble par Lafont, Lepeintre et mademoiselle Ozy.

Le théâtre de la Gaîté a donné *la Chouette et la Colombe*, féerie en trois actes et en quinze tableaux, par MM. Paul de Kock et Carmouche. Cette pièce ne réussit pas à l'extravagance qu'elle ambitionne. La colombe et la chouette sont deux fées, l'une bonne, l'autre mauvaise, et qui veulent la première le bonheur, la seconde le malheur de deux jeunes amants, mademoiselle Pâquerette, intéressante bouvière, et M. Feuilleté, garçon pâtissier. Ces agréables personnes passent par toutes sortes de péripéties grotesques. Tous les mystères de la magie blanche et noire ont été appelés au secours des deux fées qui, malgré cela, n'ont pu se faire accepter comme de grandes sorcières.

Nouvelles.

*** Le ballet du *Diable amoureux* n'est pas seulement un ballet d'action : on y entendra aussi des chœurs, et la musique est appelée à y remplir un rôle important. On y promet toutes sortes de surprises. La première représentation, qui devait avoir lieu la semaine dernière, a été remise définitivement à demain lundi.

*** M. Grard, chanteur couronné au Conservatoire, dont nous avons eu plus d'une fois occasion de parler, a débuté mercredi dernier à l'Opéra par le rôle de Nevers des *Huguenots*. Ce jeune homme est encore gauche, mais sa voix de baryton est flexible et bien timbrée : il ne manque pas de méthode et cherche même trop à la faire valoir. Cet artiste peut devenir fort utile.

*** Dérivis est parti pour exploiter un congé en province.

*** On assure que Serda va quitter l'Opéra.

*** On annonce que l'engagement de M. Baroilhet, la basse chantante dont nous parlions l'autre jour, est signé avec l'Opéra. Cette acquisition aurait été faite sur la demande de M. Donizetti, qui destine un rôle d'importance à ce chanteur dans la pièce que ce compositeur fait encore.

*** La réouverture du Théâtre-Italien est fixée au jeudi 1er octobre, dans la salle de l'Odéon. On commencera probablement par *I Puritani*.

*** Madame Damoreau est de retour à Paris. La célèbre cantatrice reprendra probablement le cours de ses représentations par *Zanetta*. Madame Félix Melotte sera chargée du rôle de mademoiselle Rossi.

*** La famille Matweitch, composée de six membres, qui exécutent avec une rare perfection des chants nationaux, vient d'arriver à Paris. Ils se sont déjà fait entendre chez M. le comte d'Appony, où la beauté et la pureté des voix de mademoiselle Marie et de M. Matweitch ont produit un effet prodigieux.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Nantes*, 8 *septembre*. — M. de Bouteiller, ancien lauréat du Conservatoire et de l'Institut, a eu l'heureuse idée de donner ici, dans l'intérêt de l'art musical, des séances publiques dont les profits pécuniaires sont réservés à la société de Saint Vincent de Paule. La première de ces séances était un concert éclectique dont voici le programme : Air de cour de Guédron, du XVIIe siècle; air du *Devin du village*, couplets de *Richard Cœur-de-Lion*, deux mélodies de Schubert; romances de Garat, strophes de *Wallace*; scènes de *Montezuma*, de Ticcio de Majo ; deux autres mélodies de Schubert; fragment du *Stabat* d'Haydn; air de *Bérénice*, de Handel; air de *Don Juan*; air de *Joseph*, de Méhul : air d'*Armide*, de Gluck; air de l'*Olympiade*, de Buranello-Galuppi; air de *Dardanus*, de Sacchini; air du *Tableau parlant*, de Grétry; air de *Guillaume Tell* (Asile héréditaire). La salle municipale où ce concert s'est donné ne présentait pas une place vide, et le succès a été complet.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres*, 11 *septembre*. — Aujourd'hui a eu lieu à Hanover-Square Rooms, une répétition d'essai de la composition de Mendelsohn qui doit être exécutée au festival de Birmingham. Cet ouvrage porte le titre d'hymne, mais c'est aussi en quelque sorte une symphonie, car l'introduction se compose de quatre morceaux pour l'orchestre, auxquels se rattachent des chœurs, des récitatifs, des chorals et des fugues. L'exécution a été fort bonne pour cette première fois. Le style est religieux, grand et distingué.

*** *Termonde*. — La Société de l'*Union*, encouragée par les nombreux succès qu'elle a obtenus à Termonde et dans les différents concours de chant qui ont eu lieu dans le pays, vient de partir pour Liége, Spa, Maestricht, Aix-la-Chapelle et Wiesbaden où elle se propose de donner des concerts. Une lettre de Liége rend compte de l'accueil favorable fait à cette société qui a donné une soirée musicale au grand théâtre : tous les morceaux ont été applaudis et particulièrement le : *Halte-là ! les Termontois sont là !* C'est, croyons-nous, la première de nos sociétés musicales qui entreprend une tournée aussi longue, à l'imitation des chanteurs des Pyrénées, que nous avons entendus à Bruxelles.

*** *Iena*. — L'université a formé une collection fort curieuse des plus anciens monuments de la langue française et de la langue flamande, et l'on y trouve quantité de chants populaires de toutes les nations. Un hasard heureux a fait acheter dernièrement trois recueils de musique notée d'*Orlandus Lassus*, lesquels ne sont pas indiqués dans la notice consacrée par feu Delmotte à ce grand musicien, auquel la Société littéraire du Hainaut a voté une statue.

*** *Leipzig*. — Nous avons sous les yeux un journal de musique qui se publie à Bergen en Norwège, sous le titre d'*Apollo*. C'est un recueil accompagné de compositions originales. — Les auteurs d'opéras allemands ne restent point inactifs. On annonce à Vienne une *Jeanne d'Arc* (*Jungfrau von Orleans*) dont la musique a été écrite par Hoven; et Conradin Kreutzer, est en ce moment à Brunswick où il suit les répétitions de ses *Deux Figaro*.

(*Gazettes musicales de Leipzig*).

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER,
97, RUE RICHELIEU.

MÉLODIES

de François Schubert.

NOUVELLE TRADUCTION PAR ÉMILE DESCHAMPS,
ILLUSTRÉES PAR DEVERIA.

En vente aujourd'hui :

Nos	45. Chansonnette du Ruisseau.	4 50
	49. Bonjour.	3 75
	59. Le Pêcheur.	3 75
	50. Impatience.	4 50
	50 *bis*. Mignon.	3 75
	48. La couleur favorite.	3 75
	52. L'Echo.	3 75

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. REVUE ET N° 55.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*). GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 27 septembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Académie royale de musique : Première représentation du *Diable amoureux*, ballet nouveau en trois actes; par HENRI BLANCHARD. — *Biographie :* Gustave Schilling; par G. KASTNER. — Chronique dramatique. — Une visite à Bicêtre; par A. ELWART. — *Souvenir de Pornic.* Valses de Wolff; par HENRI BLANCHARD. — Nouvelles.

Retardés par les soins que nous prenons pour offrir à nos abonnés 6 Portraits d'une exécution parfaite, nous sommes obligés de fixer leur publication au 15 octobre prochain.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : Le Souvenir de Pornic, *valses nouvelles composées pour le piano, par* Edouard Wolff. *Op.* 37.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LE DIABLE AMOUREUX,

BALLET-PANTOMIME EN 3 ACTES ET 8 TABLEAUX;

Par MM. de Saint-Georges et Mazilier; *musique de* MM. Benoist et Reber; *décorations* de MM. Philastre et Cambon.

(Première représentation.)

Depuis *le Moine*, sombre roman de Lewis; depuis *Robin des Bois*, *Robert-le-Diable* et une foule d'autres ouvrages dont l'intrigue est basée sur ce fameux traité de l'aliénation de l'âme d'un individu quelconque en faveur et pour la plus grande gloire de messire Satan, il est difficile d'exciter terreur et pitié par ce ressort dramatico-fantastique. Ce moyen surhumain de produire de l'effet, de faire naître l'intérêt, rentre cependant plus dans les conditions de la pantomime que dans celles de la parole, et, nous nous plaisons à le reconnaître, M. de Saint-Georges a tiré tout le parti possible du joli poëme de Cazotte, en ne lui empruntant guère que l'idée de rendre le diable amoureux de celui qu'il s'est chargé de perdre, idée qu'il a fécondée, et dont il est résulté des situations tour à tour comiques, touchantes et terribles, préparées, nuancées, au reste, par une mise en scène qui fait le plus grand honneur à M. Mazilier, et le place au premier rang comme chorégraphe.

Quelques uns ont fait du héros de la pièce un seigneur bohémien, d'autres en ont fait un Espagnol ou un Italien;

peu importe : les gens qui se donnent au diable n'ont pas de patrie. Il est vrai que le comte Frédéric hésite beaucoup avant de conclure le fatal marché ; mais enfin il le signe, et son adroit tentateur, ou sa séduisante tentatrice, peut dire que c'est comme si tous les notaires de l'autre monde y avaient passé. Pour en arriver à ce résultat, la charmante Urielle se démène comme un petit diable. MM. de Saint-Georges et Mazilier ont dû se donner diablement de mouvement aussi pour trouver et faire exécuter tous les jeux de scène qui abondent dans le ballet nouveau, pénétrés qu'ils étaient sans doute que, surtout en pantomime, comme l'a fort bien dit l'auteur d'*Athalie* :

Il faut des actions et non pas des paroles.

Ainsi que la Tisbé de M. Victor Hugo dans *Angélo, tyran de Padoue*, la Phœbé, première danseuse d'une capitale quelconque, donne une fête dans sa villa qui rappelle, pour le site et les groupes pittoresques qui s'y trouvent, le charmant tableau du Décameron de M. Winterhalter. Phœbé est toute préoccupée de son amant le comte Frédéric qui se préoccupe de son côté de sa sœur de lait, fort jolie petite villageoise dont il devient éperdument amoureux. Il résulte de ce double ou triple amour des scènes de jalousie dont le comte Frédéric cherche à se distraire par le jeu. Il perd toute sa fortune et va cacher son désespoir dans son vieux château, asile héréditaire où il s'ennuie fort. Son gouverneur, maître Hortensius, lui conseille de se livrer à la lecture pour faire diversion à son chagrin, et va, comme l'Hector du *Joueur* de Regnard, chercher dans sa bibliothèque le traité du mépris des richesses de Sénèque avec d'autres ouvrages, parmi lesquels se trouve un traité de chiromancie de Paracelse ou d'Albert-le-Grand. Muni de ce *Vademecum* de l'enfer, notre comte ruiné évoque et invoque Satan qui ne vient pas en personne, mais qui lui envoie un fort joli diable féminin, sous le costume de page, avec injonction de faire tomber le jeune seigneur Bohémien dans ses filets, ou autrement d'escamoter cette âme à Dieu. On sait déjà, d'*après la donnée historique*, que la jolie diablesse s'éprend d'amour pour le jeune comte, et voilà le nœud de l'œuvre dramatique. Le merveilleux une fois admis, il en résulte des scènes d'amour, de dépit, de jalousie on ne peut plus vraies, saisissantes, dramatiques. Urielle étant parvenu à se débarrasser de ses deux rivales en les livrant à des pirates, est sur le point d'épouser celui qu'elle aime, cachée qu'elle est sous le voile virginal de Lilia à qui Frédéric croit s'unir ; mais le ciel qui est toujours vertueux, ne permet pas que la cérémonie sacrilége de ce mariage s'accomplisse, et il foudroie la pauvre Urielle qui va recevoir les reproches de son seigneur et maître le roi des enfers, après toutefois qu'il l'a désasphyxiée du coup de tonnerre qui l'a frappée à l'autel. Pour se réhabiliter aux yeux de l'enfer, elle demande à rentrer en campagne pour accomplir sa mission qu'elle s'engage à terminer dans le plus bref délai. Satan y consent, et Urielle vient recommencer ses séduisantes diableries près du jeune Frédéric qui est à la recherche de sa chère Lilia. Il la retrouve dans un bazar d'Ispahan au moment où un marchand la met en vente avec la Phœbé et d'autres esclaves. — Cette scène est sans doute une galanterie que la direction de l'Opéra a voulu faire à nos ambassadeurs en Perse. — Pour n'avoir sa Lilia, le comte Frédéric offre toutes ses richesses, insuffisantes près de celles du visir qui a vu sa maîtresse et qui s'en est épris. Urielle apparaît de nouveau à Frédéric et lui dit qu'elle lui rendra celle qu'il aime s'il veut signer le pacte fatal. Celui-ci y consent, signe, et alors Urielle pour faire oublier Lilia au visir danse devant lui un pas qui est une émanation de toutes les plus séduisantes cachuchas de l'enfer ou du paradis. La voluptueuse Fanny Elisler et la vaporeuse Marie Taglioni sont dépassées par ce délicieux pas qui réalise la fable de la chatte métamorphosée en femme.

Le visir fasciné et sous le prestige de cette séduisante esclave, cède au comte Frédéric celle qu'il vient de lui enlever à prix d'or, trop heureux de la changer troc pour troc contre celle qui lui fait déjà perdre la tête. Il la fait placer dans un riche palanquin, d'où elle disparaît aux yeux de son acquéreur surpris de ne sentir qu'une odeur de soufre à la place de sa belle odalisque. Urielle revient bientôt auprès de Frédéric qu'elle trouve se disposant à épouser sa chère Lilia. Urielle, furieuse et jalouse, car elle aime toujours le comte, déclare aux deux amants que s'ils ne renoncent pas l'un à l'autre, elle va faire exécuter le traité qu'a signé Frédéric, et lui envoyer les gardes du commerce de l'enfer pour le conduire au Clichy de l'autre monde ; mais enfin, comme la pauvre Urielle est un bon diable, il ou elle se laisse attendrir, et livre aux flammes le traité signé par Frédéric. Cet acte d'un héroïque amour et d'une entière abnégation n'a pas d'autre récompense qu'un trépas subit qui frappe la pauvre diablesse, punie ainsi par son souverain ; mais lorsqu'il vient pour s'en emparer, il la trouve munie d'une croix que lui avait donnée Lilia, et qu'en montant au ciel elle oppose aux prétentions du prince des ténèbres sur sa personne, pendant que Frédéric et Lilia s'unissent sur la terre. C'est la contre-partie de l'*Ange déchu* de M. de Lamartine, et de l'*Éloa* de M. Alfred de Vigny, création suave, pure et toute Miltonienne.

Et maintenant, préoccupé qu'on est de cette action rapide, de ces tableaux magiques qui vous éblouissent, comment entrer dans l'analyse de toutes les idées mélodiques, de toutes les combinaisons harmoniques et d'instrumentation que les deux compositeurs ont jeté dans tout cela avec un luxe inouï? Lorsque vous aurez vu plusieurs fois tous ces prestiges scéniques, nous vous recommandons d'aller à l'Opéra, de tourner le dos au théâtre, et d'écouter la musique de MM. Benoist et Reber. Si vous êtes vraiment amateur de musique variée, riche, grâcieuse, vous passerez une délicieuse soirée. Il faut entendre cela plusieurs fois pour se faire une idée de toutes les pensées ingénieuses qui abondent dans cette partition. Le premier et le troisième acte sont de M. Benoist, habile organiste à qui il ne faudrait qu'une occasion pour se placer au premier rang de nos compositeurs dramatiques, et le second acte est de M. Reber, estimé dans le monde musical par sa musique instrumentale.

Les décorations sont brillantes ; mais on a trouvé généralement que les tons crus et heurtés à la manière italienne y dominent trop. Les deux enfers sentent un peu le Ténare classique.

M. Duponchel rentré dans ses fonctions primitives, a déployé dans les costumes, comme à son ordinaire, la sévérité du style historique pour des personnages qui sont de tous les temps et de tous les peuples. La soie, l'or et les rubans de la rue Saint-Denis flamboient et chatoient aux regards des spectateurs éblouis qui paient en admiration les étonnantes créations de M. Duponchel.

La pièce de MM. de Saint-Georges et Mazilier est une exhumation, c'est la reconnaissance d'un genre perdu ou du moins trop long-temps négligé à l'Opéra : le ballet d'action, la pantomime, le drame non parlé. Cet ouvrage est une hardiesse mystique comme *Robert-le-Diable*. Si les passions y sont vives, désordonnées, le repentir, l'abnégation de soi y sont plus grands encore. Les acteurs, car ils s'y sont montrés aussi bons comédiens que danseurs habiles, ont bien compris et bien rempli leur tâche. Mademoiselle Noblet a été belle, gracieuse, dramatique dans le rôle de la danseuse Phœbé : elle a *dit* son pas avec Urielle, — car danser ainsi, c'est parler avec le geste et la physionomie — d'une ma-

nière ravissante et comme une femme tendre et coquette à la fois qui s'abandonne mollement à une séduction irrésistible et surhumaine. Mademoiselle Nathalie Fitzjames a fort bien mimé et dansé le joli rôle de Lilia. Nous en dirons autant de Mazilier dans le personnage du comte Frédéric.

Toute la responsabilité de l'ouvrage pesait surtout sur mademoiselle Pauline Leroux qui, malade depuis longtemps, faisait sa rentrée par le rôle important du *Diable amoureux*. Jamais rôle mimique plus long, plus difficile et plus fatigant en effet n'a été rempli par une danseuse; mais aussi, jamais il n'avait été donné à une actrice de traduire par la pantomime et la danse un caractère plus enjoué, plus passionné, plus dramatique, plus varié enfin de toutes les nuances de l'amour, du dépit, de l'orgueil et de la gaieté. Mademoiselle Leroux a senti, compris et peint tout cela; mais en laissant désirer un peu de ce laisser-aller, de cette désinvolture Taglionienne qu'on aimerait toutefois dans sa danse. Somme toute, ce ballet amusant, intéressant, a obtenu beaucoup de succès et doit avoir une grand nombre de représentations.

Henri Blanchard.

Biographie.

GUSTAVE SCHILLING.

Dans la carrière théologique il n'est pas rare de rencontrer des hommes remarquables sous plus d'un rapport, et chez lesquels l'universalité des connaissances se trouve unie à la profondeur du savoir. C'est que ces mêmes hommes font de l'habitude d'étudier qui leur a été imprimée dès la jeunesse, la douce habitude de toute leur vie. Nourri dans la méditation, leur esprit y contracte de bonne heure une grande aptitude pour les recherches de la pensée, et y acquiert la maturité du raisonnement qui doit rendre ces recherches profitables. De ce qu'ils se sont toujours exercés sur des questions abstraites, leur intelligence n'en a que plus de pénétration, et plane avec hardiesse dans les régions de la philosophie dont elle soumet les points les plus élevés à son analyse. On peut présumer qu'ils sont redevables en grande partie de cette supériorité à leur éducation première qui a développé les germes des facultés naturelles, et qui est parvenue aux meilleurs résultats en harmonisant le caractère avec les penchants intellectuels. Ainsi la gravité et la persévérance qu'on remarque en eux, et auxquelles se joint un juste dédain pour tout ce qui est frivole, prennent leur source dans les austères occupations du théologien, et dans l'examen approfondi des choses les plus sérieuses et les moins vulgaires, qui en fait le fond. Avec des qualités aussi favorables aux gens studieux, ils doivent être plus que d'autres assurés du succès, soit qu'ils aillent choisir dans la famille des sciences, ou dans celle des arts; les branches auxquelles ils se consacrent spécialement. Nous en savons beaucoup qui se sont illustrés dans tous les genres, et nous pouvons citer à la gloire de l'art que nous cultivons, entre autres célébrités, le père Martini, les abbés Maximilien Stadler et Vogler, Himmel qui fut étudiant en théologie protestante; nos contemporains Finke, rédacteur de la *Gazette musicale* de Leipzig, et l'Italien Baini. Parmi tous ces artistes, une des premières places est réservée au docteur Schilling, rédacteur en chef des *Annales de l'association musicale allemande;* nous ne craignons pas que personne la lui conteste quand on saura à combien de titres il se l'est acquise.

Gustave Schilling est né le 5 novembre 1805 à Schwiegershausen dans le royaume de Hanovre; de même que chez les Bach l'amour de la musique est héréditaire dans sa famille; son aïeul et son bisaïeul remplissaient les fonctions d'organiste. — Fils d'un ministre protestant qui était également bon musicien, et qui touchait fort bien l'orgue, il apprit à connaître par l'enseignement paternel, les éléments de l'art pour lequel une forte inclination lui avait été transmise, mais dont il ne pouvait faire alors sa principale étude, celle-ci devant concerner tout entière la théologie. Néanmoins à l'âge de dix ans il exécutait des concertos de piano en public; deux années plus tard il s'exerçait avec dextérité sur l'orgue, et cultivait en même temps le violon, la flûte et le violoncelle. Il s'essaya même bientôt après dans des compositions de musique religieuse; à quinze ans il recevait dans un collége une instruction solide et développée. Les fêtes musicales données par le maître de chapelle Bischof, auxquelles le jeune Schilling assistait régulièrement, contribuèrent à alimenter sa passion pour la musique. On se plaisait d'autant plus à l'y inviter qu'il possédait une voix pleine et sonore dont on mettait à profit les ressources.

En 1825 il se rendit à Goettingue pour y suivre les cours de la faculté de théologie; trois années après il termina ses études à Halle. Pendant tout le temps de son séjour aux universités, on le voyait alternativement, et avec une égale ardeur, étudier l'orgue et composer. Un long voyage qu'il entreprit en compagnie du comte de Pistorf, et durant lequel il parcourut l'Allemagne, le nord de l'Italie, la Suède, la Norwège, le Danemarck, et encore nombre d'autres pays, servit à agrandir le cercle de ses connaissances littéraires et musicales. Il put aussi rassembler dès lors les matériaux destinés à son ouvrage sur *l'Eloquence de la chaire*, qui plus tard fit tant de bruit en Allemagne. Schilling avait passé ses examens avec beaucoup de succès; néanmoins ses opinions endurèrent quelques chocs auxquels donnèrent lieu les doctrines rationnelles dont il s'était nourri à l'école des Wegschneider et des Gesenius. Cela motiva la résolution qu'il prit à son retour de Goettingue, d'abandonner la théologie pratique et de se préparer pour l'enseignement. Communication fut faite de ce dessein au fameux théologien Trefurt qui ne put dissimuler le chagrin qu'il en ressentait. Dans la suite Schilling fut élevé au grade de docteur à l'occasion de la thèse : *De Revelatione divina*, où étaient exposées ses idées sur la Révélation immédiate. En 1829 il reçut un second diplôme; cette nouvelle marque de distinction lui était accordée par l'université de Giessen pour une autre dissertation philosophique intitulée : *Relatio affectuum ad summam facultatem cognoscendi.* — Lorsque l'exercice du professorat lui eut été conféré, il fit de nombreuses prédications à Goettingue et dans les villes environnantes; bientôt sa réputation d'orateur s'étant étendue au loin, attira autour de sa chaire une grande affluence d'auditeurs, séduits autant par son éloquence naturelle que par son extrême habileté à expliquer la Bible, et à instruire la jeunesse dans la religion évangélique. La musique, en attendant, ne perdait rien de son pouvoir sur le prédicateur protestant qui confondait dans ses affections le culte de cet art, et celui auquel il avait été voué dès l'enfance. En 1830 il se rendit à Stuttgart, ayant consenti à y prendre la direction d'un établissement musical. La même année il écrivit pour ses élèves un dictionnaire de musique. *Musikalisches Handwoerterbuch, nebst ein igen vorangeschickten allgemeinen phil. hist. Bemerkungen neben die Tonkunst*, 1830, in-8°. — Cette année là fut celle de la révolution de juillet, événement qui émut si fortement l'Europe, dont l'attention se fixa de nouveau sur la France. Ainsi que tant d'autres l'ont fait alors, Schilling tourna ses regards vers la scène politique; il envisagea cet important fait historique dans ses points de contact avec les intérêts moraux de l'Allema-

gne, et fit paraître un écrit sous le titre : *Quelle est la cause des troubles de nos temps et quels sont les moyens d'y remédier*, 1850, in-8°.— Un roman du même auteur, *Guido*, vit le jour en 1852; cette œuvre où la relation intime qui existe entre les arts et les sciences est dévoilée, où il est prouvé en même temps que l'éducation tant physique que morale offre seule les moyens les plus efficaces d'amélioration pour la race humaine, reçut un accueil des plus brillants, comme l'attestent les éloges dont différentes feuilles périodiques, littéraires, scientifiques, théologiques, musicales, etc., etc., qui en ont rendu compte, se sont montrées prodigues.

Mais cette fois Schilling avait usé de l'artifice du pseudonyme en substituant un nom d'emprunt, celui de Penny, au sien. C'est, du reste, ce qu'il fit également par la suite pour toutes celles de ses productions qui semblaient à ses yeux n'avoir pas assez de valeur sous le rapport de la science. Son important ouvrage sur *l'Éloquence de la chaire*, dont nous avons déjà parlé plus haut, et pour lequel il avait adopté la forme épistolaire, fut entièrement achevé et publié en 1853 (1). Ce dernier ouvrage lui assurait déjà la faveur générale; mais ce qui fit surtout concevoir la plus haute opinion de ses talents dans le monde ecclésiastique, ce fut l'éclatante victoire qu'il remporta sur l'évêque prussien Draeseke, dans une espèce de lutte qui avait pour objet l'improvisation des sermons. Publicité fut donnée à cette controverse par la *Gazette universelle des cultes réformés*, dans laquelle parurent encore successivement divers articles de Schilling sur les rites et la liturgie. Nous venons de voir cet homme laborieux, préoccupé pour ainsi dire à la fois de politique, de littérature et de théologie, donner des preuves de sa supériorité dans chacun de ces genres. L'art musical va jouir maintenant du produit de ses lumières, et ses efforts tendant de ce côté doivent exciter d'autant plus fortement notre intérêt.

De tous les projets utiles et importants que Schilling a conçus, celui d'un dictionnaire universel de musique ne lui fait pas le moins d'honneur, bien qu'il ne se soit pas chargé de l'exécuter à lui seul, ce qui eût été d'ailleurs une chose impraticable, car c'est tout au plus si la vie d'un homme suffirait à une pareille entreprise. D'un autre côté, il est beaucoup plus avantageux de répartir la rédaction entre plusieurs, car de cette manière chacun a le lot qui convient à ses connaissances spéciales. Des ouvrages de cette nature sont comme les mosaïques, composés de fragments divers; mais il ne s'agit pas seulement de choisir et de rassembler toutes les pièces de rapport, l'essentiel consiste à les agencer artistement, si l'on tient à la perfection de l'ensemble.

Cette condition difficile était imposée à Schilling, qui n'a point manqué d'y satisfaire à souhait. Il a donc opéré sans la moindre confusion, et avec le discernement le plus parfait, le classement des matériaux de ce vaste recueil, où l'on trouve tant d'excellents articles sur tout ce qui se rattache à la musique. Une grande place y est principalement occupée par les biographies, parfois très étendues, des maîtres que la postérité vénère, et par quelques renseignements, tout au moins, sur des musiciens peu connus aujourd'hui, mais qui, à divers égards, ne méritent pas de rester complétement ignorés. Des recherches étant nécessaires pour cet objet, on a consulté les ouvrages connus des Walther, des Laborde, des Gerber, des Reichardt, des Baini, des Burney, des Hoffmann, des Forkel, des Müller, etc., etc., ainsi que différents journaux de musique, et particulièrement la *Gazette musicale* de Leipzig. Toutefois, les auteurs nommés ci-dessus n'étaient pas d'un grand secours; la raison en est claire. D'abord, ils se sont bornés pour la plupart à désigner méthodiquement les noms et les œuvres des artistes, en rapportant par-ci par-là quelques anecdotes plus ou moins dignes de foi, mais en s'abstenant du reste de toute réflexion, de toute analyse, dans cette aride compilation de titres, de dates et de faits; ensuite leurs plus récents travaux n'ont été continués que jusqu'à l'an 1800. Depuis lors, le nombre des musiciens qui se sont fait un nom s'est fort accru; de récentes découvertes, d'utiles et heureuses inventions, de nouveaux perfectionnements, ont signalé les progrès de l'art, soit dans la pratique, soit dans la théorie; il devenait donc essentiel de donner suite à ces travaux, et même de les reprendre en sous-œuvre pour rectifier quelques erreurs, remédier à certains défauts et combler des lacunes. Il fallait aussi donner une appréciation juste et distincte des caractères différents et des différents genres de talents, et faire ressortir avec soin tous les traits particuliers de chaque individualité. Disons-le, cette tâche n'était pas sans difficulté pour d'autres que pour Schilling et ses collaborateurs; mais lorsqu'on a nommé ces derniers, la réussite de leur entreprise, en toute occasion, ne semble pas une chose douteuse. Fink, La Motte-Fouqué, les docteurs Grosheim, Heinroth, Marx, le directeur Nau, G. Nauenburg, L. Rellstab, de Seyfried, le professeur Weber, le baron de Winzengerode, etc., ont été appelés à fournir leur quote-part de lumières à cette importante publication. Au professeur Marx donc le soin de parler du contre-point et de la fugue, à Weber celui de nous dire les secrets de l'acoustique, à Nauenburg d'écrire les articles sur la musique vocale, et ainsi du reste pour les autres collaborateurs; quant à Schilling, il s'était principalement réservé pour les considérations esthétiques et pour les commentaires sur la musique des Hébreux. Le dictionnaire de musique a été achevé en 1838, et forme six gros volumes in octavo. Les auteurs de ce vaste et précieux recueil ne le trouvant pas assez complet, et désirant y réparer quelques omissions importantes, font maintenant paraître un supplément. Ce dictionnaire, sur l'utilité duquel nous ne croyons pas nécessaire d'insister, a déjà obtenu un immense succès; il est peu de pays en Europe où il n'ait été traduit, et où la plupart des musiciens ne lui aient donné place dans leur bibliothèque. Les libraires de l'Amérique du Nord se sont également empressés d'en enrichir leurs fonds. Accablé d'affaires, Schilling, en 1836, se vit obligé d'abandonner la direction de son établissement musical de Stuttgard; il put dès lors se livrer avec plus de liberté à ses préoccupations scientifiques. Dans la même année, les premiers essais de la jeune école littéraire allemande furent le prétexte d'un nouvel écrit signé du nom de Penny, et qui fut publié sous ce titre : *Du présent et de l'avenir des belles-lettres en Allemagne*. Cet écrit excita l'animosité d'une certaine coterie dont Schilling mettait au jour les menées secrètes, ce qui n'empêcha pas la plupart des prédictions de l'auteur de recevoir peu de temps après leur accomplissement. A l'occasion de la fête séculaire de l'université de Goettingue, Schilling avait été chargé de faire la topographie de cette ville; après la publication de cet ouvrage, laquelle eut lieu en 1837, parurent, 1° 2 volumes sur l'esthétique de l'art musical; 2° un *Cours d'harmonie* (Polyphonomos) dans lequel l'auteur emploie une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique (deux traductions existent de ce livre, l'une en anglais, l'autre en hollandais); 3° *Un Traité général de la musique*; 4° *Un Traité de la basse générale*; (Generalbasslehre); 5° *Un Opuscule* pour les écoles sur l'orthographe allemande; 6° *Un Vocabulaire musical*. Ce

(1) *Briefe ueber die aaussere Canzelberedsemkeit, oder die Kirchliche Declamation und Action*. 2 Ede in-8, 1833.

savant écrivain est sur le point d'achever une *Histoire de la musique moderne*, à laquelle il travaille depuis longtemps. Nous voici au moment de parler d'un événement qui doit rendre le souvenir de Schilling à jamais cher à l'art musical; en effet, c'est par les soins de cet homme infatigable qu'a été formée l'Association musicale allemande, composée d'un grand nombre de musiciens distingués de tous les pays qu'animent également l'amour de leur art et le désir d'en activer les progrès et d'en propager le goût. Elle a un comité central qui nomme annuellement un président, et où Schilling remplit les fonctions de secrétaire perpétuel. Parmi les nominations nombreuses qui ont été faites, on remarque celles de MM. Spohr, Reissiger, Marschner, Kreutzer, Lachner, Strauss, Methfessel, maîtres de chapelle; de MM. Moeser, Loewe, Gassner, directeurs de musique ; du professeur Marx, des chevaliers Fétis et de Seyfried, du docteur Lichtenthal, de MM. Meyerbeer, Cherubini, Spontini, Berlioz, de Moschelès, Rochlitz, Winterfeld, Robert Schumann, d'Ortigue, Panofka, Mayseder, de Bériot, Thalberg, H. Herz; l'auteur de cette biographie a eu aussi l'honneur d'être élu membre correspondant. L'association, saisissant avec empressement tous les moyens d'ouvrir à l'instruction musicale une voie plus large et plus étendue, publie un journal hebdomadaire sous ce titre : *Jahrbücher des deutschen national vereins für musik und ihre Wissenschaft*. Schilling est directeur du journal à la rédaction duquel plusieurs autres membres prennent avec lui une part active.

Nous désirons vivement que l'avenir de cette belle institution réponde aux espérances qu'elle a fait concevoir dès l'origine. Peut-être bien l'intrigue tentera-t-elle d'en amener la ruine, ou tout au moins d'en neutraliser l'influence, mais tant qu'elle aura des défenseurs de la trempe énergique, courageuse et opiniâtre de son fondateur, nous ne craignons rien pour elle, car nous savons que Schilling fera comprendre au besoin à ses adversaires qu'en toute chose un résultat glorieux soustrait aux condamnations de la critique tout ce qui l'a préparé, et met un bâillon à la criarde envie.

Schilling, indépendamment de sa langue maternelle, possède encore beaucoup d'autres idiomes; il sait parfaitement l'hébreu, le grec, le latin, l'italien, le danois et le suédois; aussi s'est-il plu à former une riche bibliothèque qui fait l'admiration de tous ses visiteurs. Bon philosophe, excellent théologien, philologue exercé, écrivain fécond et érudit, il a mille droits à l'estime des savants; celle des musiciens et de tous les artistes ne lui fera pas défaut, car ses travaux remarquables et ses habiles recherches sur la musique dénotent le théoricien consommé, enfin tous ceux qui, à ces titres divers, rechercheraient sa société, auraient encore à s'applaudir d'avoir rencontré en lui, non seulement l'homme distingué par les talents, mais aussi l'homme honorable par le caractère. En 1855, le roi de Prusse décerna au docteur Schilling la grande médaille d'or, et le prince de Hohenzollem Hechingen l'a nommé récemment conseiller de la cour.

G. Kastner.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Voici quelque chose comme le *Mariage de raison*, une espèce de réquisitoire contre l'amour par le vaudeville, qui s'est constitué l'avocat-général de je ne sais quelle morale scénique, et s'est créé pour son usage personnel un code de théâtre aux prescriptions duquel il soumet impérieusement ses héros et ses héroïnes. Donc défense est faite de par le vaudeville, à l'amour d'exister, sinon comme moyen dramatique, propre à introduire l'adultère en tiers comme un voleur dans les ménages, et à ridiculiser les maris en les mettant dans cette fâcheuse situation qui a le privilége d'exciter la gaieté des célibataires du parterre. Le vaudeville n'entend pas qu'on échange dans le mariage affection contre affection, mais bien fortune contre fortune. Il pèse d'un côté l'amour et de l'autre un certain nombre de bonnes mille livres de rente, et quel que soit le chiffre, il trouve l'amour léger; nous tremblons qu'il n'ait raison. Écoutez donc le vaudeville, il va vous prouver que l'amour est une chimère, mais que l'or par contre est une réalité pour laquelle on ne saurait avoir trop de respect, et qu'il vaut mieux sacrifier au veau d'or qu'à cette vieille divinité mythologique détrônée depuis long-temps par des dieux plus positifs. Ces vérités si neuves sont démontrées avec une parfaite évidence dans la pièce nouvelle, *l'OEil de verre*, donnée par M. Léon au théâtre de la Bourse.

Un oncle, auquel vous donnerez le nom que vous voudrez, propose à son coquin de neveu (l'oncle et le neveu sont des personnages éternels à la scène), trois cent mille francs à épouser, plus une jeune personne qu'on fournirait par-dessus le marché. Le coquin de neveu a naturellement une opinion contraire à celle de son oncle et refuse, sous le spécieux prétexte qu'il ne veut pas épouser quinze mille livres de rente, mais de la jeunesse, de la beauté, une affection profonde, toutes choses qu'il résume dans le nom d'une intéressante personne, fille d'un notaire du voisinage. Son interlocuteur qui oublie qu'avant d'être élevé aux respectables fonctions d'oncle, il a été, lui aussi, un coquin de neveu, et a participé à toutes les folies de cette condition, s'emporte contre l'imprudent, et le prend par les sentiments, en menaçant de le déshériter. Mais rien n'y fait. En ce moment arrive un nommé Florimond, ancien camarade de notre amoureux; c'est le *Deus ex machinâ*. Depuis que Florimond a quarante mille livres de rente et qu'il a pu solder tous les cœurs en disponibilité dans les coulisses de l'Opéra et autres lieux, il ne croit plus qu'à l'argent. Aussi trouve-t-il parfaitement bouffonnes les confidences de son ami. Il lui conseille le mariage en question, et pour obtenir son consentement, il s'engage à lui prouver que la fille du notaire ne l'aime pas. Il entreprend donc pour son compte la séduction de mademoiselle Marie; et il y réussit à peu près en faisant briller à ses yeux tout l'éclat de la vie parisienne, mais de la vie parisienne opulente, ayant loge aux Italiens, chevaux, voitures, etc. Il ajoute à tous ces arguments si concluants, un autre qui ne l'est pas moins : se souvenant fort à propos qu'à l'époque où ils étaient étudiants à Paris, son ami lui avait enlevé le cœur d'une grisette en affirmant à celle-ci que lui, Florimond, avait un œil de verre, il se venge en accusant l'infortuné auprès de mademoiselle Marie d'un faux râtelier. Mademoiselle Marie ne peut supporter une semblable idée; ce qu'elle apprend ne change rien à la personne du jeune homme; elle l'a aimé tel qu'il lui paraissait, qu'importe donc cette fiction du ratelier, qui remplace pour lui sa réalité des dents qu'il n'a plus. Eh bien! malgré tous les raisonnements, un homme qui ne mange que par la grâce de M. Désirabode, lui paraît quelque chose d'immensément ridicule, est le plus impossible des maris. Elle serait donc assez disposée à accepter la main et les quarante mille livres de rente de Florimond, si on ne l'avertissait à temps que tout ceci n'est qu'une comédie. Fort heureusement les deux amants, sous l'influence de la commune erreur où les ont tenus les intrigues de Florimond, ont eu ensemble une conversation fort vive, et se sont révélé mutuellement l'incompatibilité de leurs caractères. Mademoiselle Marie épouse le principal clerc de son père, honnête garçon qui n'a pas de faux râtelier. Le

coquin de neveu fait le bonheur de son oncle en se résignant aux quinze mille livres de rente qui l'effrayaient si fort auparavant, et son oncle lui rend son estime et son héritage.

Il y a probablement une optique particulière à l'*OEil de verre* à l'aide de laquelle le public a vu dans cette pièce de la finesse, de la vérité, de l'observation; nous ne contrarierons pas le public là-dessus. Les acteurs ont été suffisants. Ravel serait plus plaisant s'il voulait l'être moins.

Le même théâtre a donné un vaudeville de M. Ancelot, *Quitte ou Double*, véritable vaudeville Pompadour, poudré, musqué, étincelant d'esprit et de paillettes, et d'une allure tout-à-fait galante.

Le marquis de Blandas, jeune homme de pure race, de haute et fière encolure, a été ruiné par son intendant Vernouillet, lequel est devenu un haut baron de la finance, car presque de tout temps les écus ont ennobli. Il ne reste plus au susdit marquis que son nom, le souvenir de la grandeur de sa famille, sa bonne mine, et la ferme volonté de faire son chemin. Il traite d'un régiment qu'on cèderait pour cent mille livres; malheureusement il n'a pas le premier sou. Il demande donc à Vernouillet de lui avancer cette somme contre un billet du double, lui offrant hypothèque sur les bonnes grâces de sa personne et le futur mariage qu'il ne peut manquer de contracter avec quelque riche héritière à l'aide de sa nouvelle position de colonel. Vernouillet trouve les garanties fort insuffisantes et refuse; mais il a compté sans son hôte ou plutôt sans sa femme. En effet il apprend que madame Vernouillet a eu un commencement de conversation criminelle avec le marquis à Bade, et il craint qu'ils ne complètent le dialogue déjà une fois interrompu. Pour obvier à cet inconvénient, il achète le régiment à M. de Blandas; mais hélas! il a acheté trop tard. C'est un sacrifice en pure perte.

Au second acte, nous retrouvons Vernouillet veuf de sa fragile moitié. Il est prêt à convoler en secondes noces avec une charmante jeune fille, nièce de je ne sais quelle vieille caricature de comtesse, fort spirituellement et fidèlement représentée par mademoiselle Guillemin. Le colonel de Blandas qui a recueilli beaucoup de lauriers et fort peu d'argent dans les guerres de Flandre, vient loger chez la comtesse, où il trouve son créancier. Le billet des deux cent mille livres est échu, et Vernouillet, qui n'a pas oublié son infortune conjugale, pour se venger de son débiteur, le place dans l'alternative de la prison ou d'un mariage avec la comtesse. Entre deux extrémités si cruelles le colonel n'hésite pas, et comme cet Athénien, qui plutôt que de trouver bons les vers du tyran de Syracuse, s'écriait : Qu'on me ramène aux carrières! il dit : qu'on me conduise en prison. Mais Vernouillet n'en est pas encore à ses fins. Sa fiancée a connu autrefois le marquis et en a gardé un souvenir fort tendre; elle pense un peu qu'elle est pour quelque chose dans le refus qu'il a fait d'épouser la comtesse. D'ailleurs comment laisser aller en prison un si beau colonel, si jeune, si aimant! C'est là une chose impossible. Elle comprend aussi que depuis qu'elle l'a revu, il lui est plus difficile de se faire à l'idée de passer sa vie avec M. Vernouillet; elle lui trouve la tournure plus commune que jamais; et puis elle a une conversation avec le marquis qui lui montre tous les inconvénients d'un tel mariage. Mais comment retirer le fatal billet des mains de Vernouillet? Fort heureusement il n'y a rien au monde comme les auteurs de vaudeville pour penser à tout. Ce jour même commence la majorité de la jeune fille, et sa tutrice lui a remis trois cent mille francs qui sont l'arriéré de ses revenus. Elle peut donc payer la dette du colonel et l'épouser. C'est ainsi que M. de Blandas qui jouait avec Vernouillet à quitte ou double gagne encore sur lui la dernière partie.

M. et madame Taigny faisaient leur rentrée dans ce vaudeville. Pièce et auteurs ont réussi. Lepeintre jeune qui a prêté son abdomen et sa jovialité au financier Vernouillet, est toujours plus gros et plus réjouissant.

Une visite à Bicêtre.

DU TRAITEMENT DE LA FOLIE PAR LA MUSIQUE VOCALE DANS CET ÉTABLISSEMENT.

Autrefois le sort des aliénés reçus dans les hôpitaux était on ne peut plus misérable. Livrés à tous les caprices d'un cerveau en délire, caressant sans cesse la chimère qui leur avait fait perdre la raison, ces infortunés voyaient leurs rangs plutôt éclaircis par la mort, que par les effets salutaires d'une guérison habilement produite. Aujourd'hui que nos plus célèbres médecins physiologistes ont reconnu, grâce à l'immortel Pinel, grâce aux travaux admirables de MM. Esquirol et Leuret, que c'est aussi par des remèdes moraux que l'on guérit avec plus d'efficacité les maladies causées et produites par le dérangement de la raison, les amis de l'humanité se félicitent de la mise en œuvre de traitements plus en harmonie avec la civilisation; et, telle est la force de l'exemple lorsqu'il est donné par le génie, que maintenant une visite faite à Bicêtre ne cause plus ce sentiment d'effroi et de répulsion qui jadis épouvantait l'âme des rares visiteurs de cette maison, réceptacle de toutes les infortunes humaines.

Conduit par le docteur Archambault, mon ami, je fus admis, dimanche dernier, aux exercices vocaux des aliénés confiés à son collègue de l'Hospice de la vieillesse, M. le docteur Leuret; et cette séance, dont je conserverai longtemps un précieux souvenir, m'a mis à même de constater que, pour certains aliénés non furieux, la pratique ou même la simple audition du chant est un moyen curatif aussi doux à employer, qu'énergique et prompt dans ses résultats.

On concevra sans peine que le docteur Leuret n'a pas la vaine prétention de faire de ses malades des musiciens théoriciens; leur état moral s'oppose à toute espèce d'étude intellectuelle; ce n'est donc que par la force de l'exemple et par l'instinctive imitation des choses extérieures qu'il est parvenu à leur faire exécuter d'abord en chœur des airs nationaux, puis des cantiques. Arrivé à ce point de leur éducation musicale tout extérieure, M. Leuret sentit le besoin de s'adjoindre, non pas un grand musicien, non pas un professeur, un savant, mais un homme mû par un sentiment d'humanité aussi élevé que celui qui l'anime pour ses malades, réunissant à cette première qualité des connaissances littéraires et un goût musical qui pussent le diriger dans le choix des morceaux et le genre d'études qu'il faut suivre pour obtenir de la part de ces infortunés de prompts quoique non fatigants résultats. Ce philanthrope éclairé et réunissant toutes les qualités désirées, c'est dans l'auteur de la *Statistique morale de la France*, M. Guerry, que l'honorable M. Leuret l'a rencontré.

Je ne saurais donner trop d'éloges aux soins, à l'intelligence, à la patience avec lesquels M. Guerry exerce ce saint apostolat, dont il trouve la récompense dans sa propre estime et dans cette douce quiétude que donne le sentiment d'une bonne action. Ayant observé qu'à l'église (1) les aliénés apportaient beaucoup plus de calme et de retenue dans leur conduite que lorsqu'ils sont livrés à la quasi-liberté

(1) Tous les dimanches et jours fériés, la messe à laquelle chantent les aliénés se dit vers dix heures, dans la chapelle. L'entrée est publique. (*Note de l'auteur.*)

du préau destiné à leur promenade de tous les jours, M. Guerry leur a fait étudier de pieux cantiques ; a joint à leurs voix d'un timbre incolore, celles plus vivaces des jeunes enfants de chœur de la chapelle de Bicêtre, et, grâce à cette réunion de voix de timbres différents, soprano, ténor et basse, les fidèles sont édifiés chaque dimanche par le chant des cantiques que ces infortunés exclament avec une expression terne qui, je dois l'avouer, semble pourtant leur donner une action plus directe sur l'âme des auditeurs sains assemblés dans l'église.

Un *O Salutaris* d'un assez bon style a été également chanté par les élèves de M. Guerry, qui, au nombre de trente, suivent avec assez d'ensemble le bâton de mesure tenu par un aliéné presque rétabli, lorsque le professeur est obligé de s'absenter. En écoutant les paroles d'un certain cantique, paroles qui exprimaient en substance : *Notre patrie est dans le ciel, la terre n'est qu'un lieu de passage*, etc., l'honorable M. Wilhem, auditeur comme moi de ces chants d'aliénés, n'a pu retenir ses larmes, et, mû par un égal sentiment de compassion, j'ai versé aussi des pleurs..... Ces visages à l'œil fixe, ces têtes si méditatives et qui ne méditent point.... ces voix, qu'une respiration mal réglée rend sourdes ou saccadées, et surtout le sens de paroles mélodiques, mais qu'aucun de ceux qui les chantent ne peut comprendre, tout contribue à vous serrer le cœur et à mouiller vos yeux ! Après la messe, à laquelle le directeur de l'hospice avait assisté, les malades de M. Leuret se sont rendus dans le préau, et là, ils nous ont fait entendre quelques chansons morales par le sens des paroles, et assez harmonieuses sous le rapport de l'art. Déjà M. Leuret a obtenu d'excellents résultats par l'emploi de la musique comme distraction, comme traitement et même comme récompense ; car les fous sont de véritables enfants, et celui qui les dirige prend sur eux une puissance morale immense, et tel aliéné qui poursuivait sans cesse une idée fixe, a été distrait de sa rêverie par les chants ; tel autre a versé des pleurs abondants après deux jours d'audition musicale, son cerveau s'est dégagé, et, aujourd'hui, il est en pleine convalescence ; enfin, tel fou, presque guéri par suite de son admission dans les chœurs, mais qui semblait vouloir reprendre les habitudes de sa manie favorite, a été expulsé du sein des musiciens, et ce n'est qu'après avoir bien supplié qu'il y a été admis de nouveau. Or, le meilleur signe de guérison est donné par l'aliéné dès qu'il désire s'occuper d'une chose étrangère à son idée fixe. Je terminerai cet article en faisant des vœux pour que MM. Leuret et Guerry trouvent beaucoup d'amateurs, et en demandant à l'administration de Bicêtre qu'elle fasse accorder un petit peu l'orgue de sa petite église. Ce jeu est d'une fausseté révoltante et bien peu capable de donner aux aliénés le sentiment de la justesse des sons, cette autre raison auriculaire !

A. Elwart.

SOUVENIR DE PORNIC.

VALSES PAR M. ÉDOUARD WOLFF.

Ce serait une intéressante question musicale à résoudre que celle de savoir si la valse provient du menuet ou le menuet de la valse, non de ce vieil air de danse française dans lequel nos aïeux excellaient, voire même S. M. Louis XIV, qui y déployait toutes ses grâces royales en public, et venait prodiguer *ses pas* sur un théâtre, ainsi que le lui reproche Racine indirectement dans son *Britannicus;* mais du *minuetto* symphonique, comme l'ont écrit avec tant d'élégance et d'originalité Haydn et Mozart. Les menuets de leurs symphonies et de leurs quatuors sont quelquefois des valses charmantes. Sans en changer totalement le caractère, Beethoven lui a donné le titre de *Scherzo*, badinage étincelant de verve, de folie et parfois de bizarrerie ; il en a même changé le rhythme en l'écrivant, mais rarement, en 6/8.

La valse a un caractère national bien prononcé ; elle s'est naturalisée, et même rapidement popularisée en France. Cependant, l'auditeur doué de quelque imagination se reporte toujours en Allemagne, en écoutant un morceau de musique de ce genre ; et il croit voir le hussard hongrois, le Pandoure ou le Styrien faisant tourbillonner sa vive et accorte partenaire. Mozart, qui a fait de tout en musique, et qui semble même avoir fait d'avance tout ce qu'on pourra faire en cet art, comme Corneille ou Molière en art dramatique, a composé de jolies et belles valses. De même qu'en poésie le madrigal, les bouquets à Chloris, la ballade qui, au dire de M. Trissotin, est une *pièce fade*, avaient été mis en oubli, la valse s'était reposée aussi pendant longtemps. Celle de la reine de Prusse semblait être le type, le *nec plus ultra* du genre, l'apogée de la valse, engageante, entraînante, enivrante, lorsque Strauss est venu lui faire une nouvelle destinée, lui redonner jeunesse et fraîcheur.

La valse est à l'instrumentation ce que le *Lied* est à l'art du chant. Sa proportion, son étendue, son caractère ne sont pas absolument déterminés ; elle est naïve, folle, pompeuse, simple et mélodique, ou capricieusement harmonique. La valse module et se joue du rhythme ternaire en prenant toute l'apparence des temps binaires. La valse porte avec elle un entrain auquel l'organisation musicale la plus rebelle résiste difficilement. On pourrait même dire, comme dans les aphorismes de l'almanach de Mathieu Laensberg, que la valse est favorable en toutes saisons, et convient aux tempéraments secs ou sanguins ; qu'elle provoque à la transpiration ; qu'elle est apéritive et pousse aux ardeurs de Vénus.

Deux compétiteurs sont venus disputer le sceptre de la valse à Strauss, ce sont Lanner et Labitski. Ils ont de la grâce, un certain savoir même dans le faire, des qualités de compositeurs enfin ; mais Strauss a plus de fraîcheur, d'originalité dans les idées ; et puis il est le créateur de ce rhythme boîteux, haletant, si l'on peut dire ainsi, qui est d'un effet si piquant. Au reste, Mozart que nous citions plus haut, nous a laissé, dans son immortel *Don Giovanni*, un modèle de cette contradiction musicale et mathématique dans le menuet à trois temps, la contredanse à deux-quatre, et la valse à trois-huit qui s'exécutent simultanément sur le théâtre, dans le bal donné par Don Juan.

Nos grands compositeurs, nos célèbres pianistes semblent avoir pris en dédain la valse, ou du moins ils ne l'honorent que d'un léger sourire, comme on en jette en passant à ces jolies petites filles qui sont sans conséquence et qu'on trouve trop jeunes pour leur faire la cour. M. Edouard Wolff, le pianiste brillant que vous savez, s'est trouvé pourtant qui, prenant aussi le ton cavalier de ses confrères à l'égard de cette petite fille musicale qui a nom la valse, a dit, a parié même qu'il en écrirait une demi-douzaine dans une heure. Le pari a été accepté dans un château de la Bretagne, et c'est sous le titre de *Souvenir de Pornic*, lieu où se trouvait le jeune artiste, qu'il a jeté sur le papier les mélodies charmantes que la *Gazette musicale* donne aujourd'hui à ses lecteurs. Chacune de ces valses porte le nom des provocateurs et provocatrices du pari qui a été gagné par le compositeur presque improvisateur. Ces mélodies ne sont que des bagatelles, que des étincelles musicales, mais des bagatelles délicieuses, tout inspirées, des étincelles qui scintillent de verve, d'esprit mélodique et harmonique. *Camille* est pleine de grâce, et des plus engageantes, bien

qu'elle ait une allure martiale par son appel de trompette avec lequel elle entre en matière, et qui se fait entendre dans sa trop courte carrière. *Jenny* qui vient après est animée d'une humeur de contradiction. Pendant que sa main gauche accentue franchement la mesure à trois-huit, sa main droite semble se complaire à contrarier la basse en prononçant un rhythme à deux temps. On voit qu'il faut être familiarisé avec la dispute pour bien interpréter *Jenny*. *Jeanne* qui suit a bien un air de famille, et l'esprit de contradiction se reflète en elle; mais d'une manière plus digne, plus large, plus grave; avec plus de force et, pour ainsi dire, avec le caractère d'une marche militaire. *Arthur* procède en *Scherzando*, mais non pas avec moins de contradiction entre les deux mains. C'est toujours ce bris capricieux du rhythme qui fait valoir d'autant la mélodie franche lorsqu'elle revient, et elle revient souvent. La dernière reprise offre un trait en double note très brillant; mais d'une exécution peu facile. Enfin, survient sir *Henry*, qui, bien que la famille nous paraisse charmante, a trop l'air d'en être, ce qui fait désirer en lui un peu plus d'individualité, la première des qualités dans les arts, en musique, et surtout dans la capricieuse et indépendante valse. A cela près, ce joli recueil est une bonne fortune pour les pianistes de salons de toutes force, de tout âge et de tout sexe. C'est de la grâce, de l'esprit, de la fraîcheur mélodique, de l'harmonie distinguée sans trop de recherche jetée rapidement sur le papier, dont il est résulté une composition pharmaceutico-musicale qui convient parfaitement aux humoristes, phlegmatiques, hypocondriaques, et surtout aux personnes attaquées du spleen: prenez chaud.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** L'Opéra vient de recevoir par acclamation un ouvrage qu'on dit de la plus haute portée; il est en cinq actes, et a pour titre provisoire: *le Chevalier de Malte*.

*** L'Opéra répète tous les jours quelques parties de *l'Ange de Nisida*, dont le compositeur vient de terminer le dernier morceau. On espère que cet ouvrage pourra être représenté dans les premiers jours de décembre.

*** On dit que l'administration actuelle de l'Opéra a l'intention de rétablir les concerts spirituels, dont les précédents directeurs s'étaient dessaisis avec un laisser-aller fort blamable. C'est une idée excellente, mais qui ne veut pas être exécutée à demi. Nous reviendrons sur ce sujet important.

*** Dérivis, que nous avions cru parti, ne prendra son congé qu'à partir du 10 octobre prochain.

*** M. Scribe a écrit pour M. Halevy un opéra-comique ayant pour titre: *Il Guittarero*. La musique, assure-t-on, est entièrement composée; les rôles principaux sont destinées à madame Garcia et à Roger. Comme rien n'oblige M. Scribe a faire un barbarisme italien, nous lui conseillons d'appeler son opéra *Il Chitarrista*.

*** L'Opéra-Italien ouvrira jeudi prochain par *Lucia di Lammermoor*.

*** Le frère de l'ancien ténor de l'Opéra, M. Auguste Nourrit, acteur lui-même, et qui postulait le professorat au Conservatoire, vient de partir avec la troupe recrutée pour la Nouvelle-Orléans

*** M. Hurteaux, jadis première basse chantante au théâtre de la Renaissance, doit donner le dimanche 27 du courant, dans la salle de M. H. Herz, un concert où la partie vocale aura pour interprètes mesdames Anna Thillon, Widemann, MM. Levasseur, Marié, Boulanger et le bénéficiaire. Mademoiselle Vinit, MM. Vinit, Koken et Rignault sont chargés de la partie instrumentale.

*** Un des concerts les plus complets qui aient été donnés au bénéfice particulier d'artistes, s'organise pour le commencement de la saison, et doit avoir lieu dans la salle Saint-Honoré. L'orchestre et l'orgue de cet établissement prêteront aux bénéficiaires leur concours, et, grâce à ces puissants auxiliaires, tous les genres pourront être réunis dans un seul programme. En aidant ainsi les artistes, l'administration des concerts Valentino peut rendre d'immenses services à l'art. Nous ne doutons pas qu'elle ne comprenne bien qu'il est de son devoir de faire pour un grand nombre de talents distingués ce qu'elle a résolu de faire d'abord pour un seul.

*** M. Julien Klemczynski prévient ses élèves que le 1er octobre est le jour de rentrée à son école de piano, rue du Faubourg-Poissonnière, 31.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen*, 25 *septembre*. — M. Delamarre, notre directeur, vient de traiter avec mademoiselle Annette Lebrun pour six représentations. Cette jeune artiste, qui a obtenu du succès sur le théâtre du Hâvre, a débuté par le rôle de Valentine des *Huguenots*. Hier, jeudi, elle a chanté celui de Rachel dans *la Juive*.

*** *Bordeaux*. — On a donné dernièrement au théâtre des Variétés la première représentation d'un opéra indigène, *les Visions du Tasse*. La musique est de M. Gilloux. On a trouvé que ce travail méritait d'autant plus d'encouragements qu'il a réussi malgré deux circonstances très défavorables, l'absence de l'auteur et l'exiguité de l'orchestre. On ne se rend pas compte d'une semblable façon de procéder.

*** *Marseille*, 15 *septembre*. — Hier, le tribunal de police correctionnelle était saisi d'une affaire qui avait excité une grande curiosité parmi les artistes et les amateurs de la musique, *Robert-le-Diable* et l'illustre Meyerbeer étaient en cause. Nous allons raconter le fait de ce curieux procès: — Dans la soirée du 3 août dernier, on jouait *Robert-le-Diable*. Au troisième acte, le chant des violoncelles ne fut exécuté que par un seul instrument! Il paraît que sur la partition dont on se sert au Grand-Théâtre, le mot violoncelle est écrit au singulier, et que, d'après cette indication, les artistes qui devaient accompagner de leur stridente mélodie la danse des nonnes avaient été mis en disponibilité. Alors, un amateur, violoncelliste des plus distingués, M. Lambert, se fit l'interprète d'une réclamation publique, et adressa des reproches à l'administration qui souffrait qu'on mutilât ainsi l'ouvrage de Meyerbeer. Les premières loges accueillirent par des bravos la harangue de M. Lambert. L'acte terminé, M. Lambert sortit de la salle dans un état d'irritation bien naturel: les grands artistes comme lui sont des violoncelles vivants, et la moindre émotion fait vibrer leurs nerfs comme des cordes. La foule suivit M. Lambert dans le foyer et lui continua ses applaudissements. Un commissaire de police survint, et, sans être revêtu de ses insignes, il apostropha vivement M. Lambert, et une altercation assez animée s'étant engagée, ce dernier traita le commissaire d'*impertinent*. Il faut dire, comme cause atténuante, que l'officier public prétendait avoir le droit d'expulser du théâtre M. Lambert, le plus pacifique et le plus artiste des abonnés. Plainte et procès-verbal de la police; — assignation; — procès. On a entendu entre autres témoins de M. Lambert, M. Reymonet, ce docteur si populaire, un de nos plus honorables négociants, M. Roussier, et M. Aléry, le poëte, ami et admirateur de Meyerbeer. Me Lecourt, l'artiste par excellence, et le chaleureux défenseur-né de tous les artistes, a plaidé pour M. Lambert. Il est impossible de mieux faire sentir qu'il ne l'a fait le peu d'importance d'une pareille plainte portée contre un homme honorable, un artiste d'un grand talent, un spectateur tranquille, contre M. Lambert enfin. La plaidoirie de Me Lecourt a été victorieuse sur tous les points, et a été accueillie par les témoignages de la plus vive satisfaction. Grâces au talent déployé dans la défense et à la faiblesse de l'attaque, le tribunal qui avait déjà condamné par défaut M. Lambert à deux mois de prison, a infirmé ce jugement, et M. Lambert n'a été condamné cette fois qu'à six jours de prison. C'est encore beaucoup sans doute, non que la désobéissance aux officiers publics doive rester impunie, mais si l'on considère l'état d'exaltation où se trouvait M. Lambert, on peut dire que l'injure ne venait pas de lui.

*** *Montpellier*, 17 *septembre*. — La *Juive* a valu dimanche aux grands emplois lyriques le succès le plus brillant et le plus mérité. Nous n'avons pas d'exemple encore d'une ouverture effectuée sans manifestations hostiles. Tous les débutants ont réussi.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. REVUE ET N° 56.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*). GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 4 octobre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALÉVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DŒHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALÉVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. De la signification radicale des diverses époques de la musique moderne; par FÉTIS père. — Les concerts des fous et la science industrielle; par A. SPECHT. — Chronique dramatique. — Un opéra de Frédéric-le-Grand; par G. E. ANDERS. — Nouvelles.

DE LA SIGNIFICATION RADICALE

DES DIVERSES ÉPOQUES DE LA MUSIQUE MODERNE.

Le sujet que j'entreprends de traiter ici, et que j'ai déjà abordé en plusieurs endroits, est le plus digne des méditations de tout musicien qui aspire à une grande renommée; car il ne s'agit pas seulement de l'histoire de l'art jusqu'à nos jours, mais de son histoire future, et de sa destinée fatale, inévitable. Bien compris, il doit faire voir que les hommes de génie par qui les transformations de l'art ont été opérées, ou qui en ont développé les conséquences, ont été dirigés à leur insu par la puissance des catégories de faits dans lesquelles ils étaient placés, et par des nécessités d'époques dont ils ne soupçonnaient pas l'existence, lorsqu'ils croyaient n'obéir qu'aux inspirations soudaines de leur instinct. Il fera voir aussi ce qu'on n'a pas fait et ce qu'il reste à faire; de telle sorte qu'au lieu de s'agiter et d'épuiser ses forces dans la vague recherche de routes nouvelles et de champs inexplorés, l'homme de talent pourra choisir avec certitude la direction qu'il doit suivre, et acquérir la conviction de sa propre réalité.

Je sais tout ce qu'il doit y avoir de révolte dans l'esprit des artistes à l'aspect de cette proposition, que leur imagination ne jouit pas d'une liberté illimitée dans ses productions; je sais tout ce qu'il y aura de déclamations dans le langage des illuminés et des gens dont le génie est plus dans le toupet que dans le cerveau, contre ce qu'ils appelleront un monstrueux paradoxe. Depuis si long-temps j'étudie ce beau sujet de la création humaine en musique, j'en ai si souvent comparé les produits, j'ai examiné avec tant d'attention et de persévérance les causes finales de ses transformations, que je ne suis pas homme à m'effrayer de jugements portés à le hâte, sous l'influence de puérils préjugés; et toujours je répéterai : Oui, sans doute, on n'invente qu'en vertu d'un principe : ce principe est en dehors de l'homme; il découle des causes éternelles de l'existence du monde, et les phases du développement de ses conséquences ont été marquées d'avance par la sagesse divine. Rien ne se fait par hasard; tout a été prévu, tout arrive en son temps. La seule différence entre l'artiste de génie et celui qui n'a qu'un talent acquis, c'est que le premier est le missionnaire de la vérité émanée du principe, et que le second n'est que le néophyte; c'est que l'un a dans ses facultés la force nécessaire pour franchir les obstacles, tandis que l'autre ne peut que suivre la route tracée avec plus ou moins de bonheur.

Lorsque l'harmonie, conforme à la tonalité du plain-chant, n'était composée que d'accords parfaits et de sixtes, avec quelques retards des intervalles naturels de ces accords, la musique était dépourvue d'accent, parce que l'accent musical consiste dans la tendance d'un son vers un

autre, et que dans les tons du plain-chant, ainsi que dans l'harmonie qui lui est analogue, aucune tendance de ce genre ne se manifeste. Tout y est repos final ou momentané par l'accord parfait, ou passage d'un repos à un autre, sans appellation immédiate, par l'accord de sixte. Quoi qu'on pût faire, on ne pouvait sortir de ce cercle tant que cette tonalité du plain-chant, constituée définitivement à la fin du VIe siècle par le pape S. Grégoire, n'était pas changée. Or, il n'y en eut pas d'autre jusqu'à la fin du XVIe, en sorte que pendant mille ans environ les musiciens furent soumis aux conséquences inévitables de cette tonalité.

Les premiers pas sont bien lents dans un art nouveau dont les éléments sont inconnus, et dans une situation morale aussi misérable que celle des peuples européens au moyen-âge! Ne nous étonnons donc pas s'il fallut près de huit cents ans, après la constitution de la tonalité du plain-chant, pour que l'harmonie arrivât à la situation dont je viens de parler. Elle n'y parvint en effet qu'à la fin du XIVe siècle. Alors les musiciens s'aperçurent du peu de variété que leur offraient pour les effets de leurs ouvrages les mélodies de l'église, celles des chansons mondaines, qui ne différaient des premières que par les ornements qu'on y introduisait, et l'harmonie, bornée à deux accords consonnants. Cette variété, dont ils éprouvaient le besoin, ils ne la trouvèrent que dans les formes arbitraires des imitations de phrases qu'ils imaginèrent de faire passer alternativement d'une voix à une autre.

Cette nouveauté trouvée fut un trait de lumière, et chacun se mit à la recherche des imitations les plus ingénieuses. Ces recherches conduisirent à la découverte du canon, qui n'est qu'une imitation continue. Ces canons ne furent d'abord qu'à deux voix, auxquelles les autres servaient d'accompagnement; on en fit ensuite à trois, à quatre parties; on en fit de doubles et de triples qui s'accompagnaient mutuellement. Le goût de ces recherches continuant à se développer, on oublia le but de l'art, et l'on fit des combinaisons de sons dont le sens était moins intelligible à l'oreille qu'aux yeux. Ainsi l'on eut des *canons par mouvement contraire*, c'est-à-dire où l'imitation du sujet se faisait en descendant quand le sujet montait, et en montant quand il descendait; des *canons par mouvement rétrograde*, dans lesquels la partie qui imitait le sujet commençait par la dernière note et continuait à reculons jusqu'à la première; des *canons par mouvement rétrograde contraire* où le sujet n'était pas seulement commencé par la fin, mais où les parties marchaient en sens inverse; des canons où l'imitation se faisait en ne conservant que les notes blanches et laissant toutes les noires; d'autres où c'était le contraire, et mille autres subtilités du même genre. Alors, la plupart des musiciens, au lieu de chercher les moyens, non d'émouvoir, puisque l'accent d'émotion n'existait ni dans la gamme ni dans l'harmonie; mais de caresser l'oreille, ne s'occupaient qu'à trouver et à deviner des exigences de sons à la vue, et le titre qu'ils ambitionnaient le plus était celui de musicien très subtil (*musicus argutissimus*), qu'ils se donnaient entre eux.

Nous levons aujourd'hui les épaules lorsque nous jetons les yeux sur quelques unes des combinaisons si dépourvues de goût des faiseurs de contre-point (je n'ose dire des compositeurs, du XVe siècle et de la première moitié du XVIe. Cependant, si l'on réfléchit aux ressources bornées dont ils pouvaient se servir dans leurs ouvrages, on verra qu'ils n'ont fait que ce qu'ils devaient faire, que ce qu'il était possible qu'ils fassent, et je suis convaincu que si l'art pouvait se retrouver où il était en 1380, il serait encore soumis à la même progression.

D'ailleurs, il ne faut point oublier que dans leurs recherches subtiles, ces artistes ont perfectionné l'art d'écrire et de faire mouvoir avec facilité un grand nombre de parties; art qu'ils ont légué à leurs successeurs, et qui, vraisemblablement, n'aurait pu parvenir à sa perfection par une autre voie. Elle ne fut donc pas inutile, cette époque de combinaison mécanique des sons; disons plus, elle fut indispensable, et sa place fut marquée là seulement où elle pouvait être utile.

Telle était la situation de la musique vers 1580. Tout était fini pour la recherche des imitations et des canons; la tonalité n'était pas changée, et son harmonie restait immuable. Depuis plusieurs années les musiciens recommençaient les mêmes choses, et l'on semblait avoir atteint le terme final de l'art; mais un homme se présenta qui, sans rien innover, sut faire un emploi tout nouveau des éléments qu'il trouva. Pour lui, comme pour ceux qui l'avaient précédé, la tonalité n'avait point d'accent expressif, et son harmonie n'était pas plus riche; mais à cette tonalité, à cette harmonie, est attaché un genre de beauté que personne n'avait aperçu; beauté sublime qui ne réside que dans ces conditions mélodiques et harmoniques, et qui consiste en un caractère de majesté simple et calme lorsqu'on l'applique à la prière, ou dans une naïve expansion de joie, si elle devient l'ornement de la poésie légère. Palestrina (car on se doute bien que c'est de lui que je veux parler) ne se dit pas sans doute ce qu'il avait à faire pour imprimer à la musique une direction nouvelle, quand vint son tour de se produire et de recommander son nom à la postérité; mais il comprit qu'il l'avait fait, puisqu'au moment où le pape Marcel allait proscrire de l'église les compositions ridicules qu'on y chantait, il le pria de suspendre son arrêt jusqu'à ce qu'il eût entendu l'essai d'une messe écrite dans un autre style. Tout le monde connaît cette histoire, et l'on sait que l'anathème fut révoqué.

Que s'était-il donc passé? Les éléments de la musique étaient restés les mêmes; Palestrina n'avait même pas rejeté les imitations ni les canons de ses prédécesseurs ou de ses contemporains; mais il avait compris que l'abus seul de ces choses est blâmable, et que l'homme de talent en peut faire un bon usage. Donnant au caractère général de sa composition une simplicité, une élévation auparavant inconnues; portant dans les détails du style une perfection merveilleuse, et ayant pour chaque morceau un goût exquis de convenance, déterminé par les paroles, il avait donné à l'art la seule destination qu'il pût avoir avec les éléments de son époque, et il avait créé la seule musique d'église possible, selon sa destination, c'est-à-dire une musique dégagée du caractère de passion terrestre, et empreinte de la dévotion inhérente à la prière. Cette musique, demeurée jusqu'à ce jour le modèle du genre, a traversé deux siècles et demi sans avoir rien perdu de sa sublime beauté; jamais on ne l'entendra dans un lieu convenable et rendue selon sa véritable tradition, sans être ému du sentiment d'une âme chrétienne. Dans la multitude de compositions qu'il nous a léguées, Palestrina a créé le genre et atteint les dernières limites de la perfection.

Cette perfection ne laissait à ses contemporains que la possibilité de l'imiter avec plus ou moins de talent, mais en restant toujours loin du modèle. Cependant tout était dit avec la tonalité du plain-chant, avec son harmonie et ses combinaisons d'imitations canoniques. En vain chercherait-on ce qu'on aurait pu ajouter à la musique composée de ces seuls éléments après Palestrina, on ne trouverait rien. Il fallait ou que l'art restât ce qu'il était et que la carrière des musiciens fût sans avenir, ou que quelque événement vint changer le principe de la musique. De là vint cette agitation qu'on remarque en Italie dans les dernières années de la vie de Palestrina, parmi les musiciens. Des essais de musique nouvelle sont faits par Vincent Galilée, Jacques Peri,

Emilio del Cavaliere, et Marenzio; mais bien que ces artistes fussent doués de talents remarquables, et que les deux derniers fussent incontestablement des hommes de génie, ils ne purent accomplir l'œuvre de transformation qu'ils avaient entreprise, parce que l'élément constitutif de cet œuvre leur manquait.

En effet, Cavaliere avait conçu la possibilité de réaliser la pensée du drame en musique entrevue par Galilée, et dont Peri tenta aussi l'exécution; l'art du chant lui dut des perfectionnements. Conjointement avec Peri et Caccini il créa le récitatif, et le premier il sut rhythmer les chœurs d'une manière syllabique; mais l'accent expressif manque à sa mélodie parce qu'il n'avait pas imaginé qu'il y eût une tonalité possible que celle qu'il avait toujours entendue; son harmonie était toujours composée d'accords parfaits et de sixtes; enfin, et par cela même, il avait entrepris le drame musical sans pouvoir lui donner le caractère dramatique.

De son côté, Marenzio avait très bien vu que l'uniformité tonale est une cause de monotonie, et son esprit s'était tourné du côté de la recherche de la modulation. Mais en vain espéra-t-il trouver les moyens d'établir la transition véritable: il ne put que placer des tons différents l'un près de l'autre, car il est impossible d'opérer l'affinité de la transition au moyen des accords consonnants. Les efforts infructueux d'hommes si remarquables sont une démonstration bien évidente de la vérité que j'ai énoncée lorsque j'ai dit que les hommes de génie ne peuvent que développer les conséquences de l'ordre de faits où ils sont placés, à moins que la nécessité résultant de l'épuisement de cet ordre de faits ne les conduise à la découverte d'un nouveau principe fécondant.

Cette découverte vint enfin pour les musiciens et changea complétement le but et les moyens de l'art, lorsque Monteverde, compositeur de l'école vénitienne, eut trouvé l'harmonie de la septième dominante, et avec elle l'attraction de la note sensible qui constitue la tonalité moderne, la clef de la modulation, l'accent expressif et le caractère dramatique; car tout cela réside dans cet accord et dans les harmonies qui en dérivent.

Qu'on examine en effet ce qui distingue la tonalité de notre musique moderne de celle du plain-chant, et l'on verra que l'attraction du quatrième degré et de la note sensible (*fa*, *si*, ou *si*, *fa*), intervalle qui, joint à la dominante, est le principe constituant de la septième de la dominante, détermina le caractère de la *note sensible*, et cette note seule fait toute la différence entre notre tonalité et celle du plain-chant. Or, cette note sensible est précisément ce que j'appelle l'*accent expressif*, parce que c'est par elle ou par sa note attractive du quatrième degré que le caractère passionné de toute musique se manifeste. Et il est si vrai que l'expression passionnée ne peut s'obtenir que par un caractère de note sensible, que c'est en multipliant les notes de cette espèce par les altérations momentanées des accords, et conséquemment en créant des attractions multiples de tonalités, qu'on a donné de jour en jour un caractère plus fortement dramatique à la musique. Mais n'anticipons pas.

S'il pouvait rester quelque doute sur l'influence exercée par le changement de la gamme dans les modifications de la musique, ou plutôt de la transformation complète de cet art par la nouvelle tonalité, il suffirait de considérer les résultats immédiats de la création de celle-ci. Avec l'accent expressif, on eut le drame véritable dans toutes ses parties, les airs, duos, récitatifs déclamés, etc. L'emploi de la voix seule donne naissance à l'accompagnement obligé des instruments. Ces airs, ces duos, ces récitatifs modulent, c'est-à-dire passent d'un ton dans un autre, du mode majeur au mineur, et réciproquement. A défaut d'orchestre, il faut le clavecin ou l'orgue pour accompagner la voix seule; de là la basse continue et les signes qui servent à la chiffrer pour guider l'accompagnateur, car tout cela date presque du même moment, et la révolution fut complétée dans l'espace de dix ans.

Ce n'est pas tout. L'importance que les instruments venaient d'acquérir par l'accompagnement du chant, fit chercher la variété des formes de l'instrumentation, et donna naissance à la musique instrumentale, selon toute la signification du mot. Cette musique ne fut plus bornée à broder par des notes rapides des morceaux de musique vocale, seule ressource des organistes du quinzième siècle; mais elle prit un caractère spécial qui, partant des proportions les plus exiguës s'est élevé progressivement jusqu'aux proportions de la symphonie de Beethoven. D'abord les instruments ne furent guère employés dans les opéras que pour les ritournelles des airs et pour la danse; la basse seule et le clavecin accompagnaient le chant. Il y avait tant de formes nouvelles à créer dans la mélodie avec ces premiers moyens, que pendant plus de soixante ans les compositeurs ne songèrent pas à en modifier le système: toutes les vues se tournaient vers l'expression mélodique, dont l'attrait était d'autant plus vivement senti, que l'art en avait été long-temps privé. Ne nous étonnons donc pas de voir des hommes doués de génie comme Cavalli, Carissimi et Legrenzi, formuler leurs idées pour la réalisation de cette expression, et faire peu d'efforts pour chercher plus de variété dans l'harmonie et dans l'instrumentation. Ils parvenaient à de si beaux résultats dans la partie de l'art qui fixait leur attention; ils obtenaient par eux des succès si flatteurs; ils excitaient si bien l'admiration de leurs contemporains, qu'ils n'avaient pas besoin de chercher autre chose, et qu'ils ne se doutaient même pas qu'il y eût autre chose à trouver.

Ici se présente un exemple frappant de la vérité que j'ai énoncée, exemple qu'on verra se renouveler à toutes les époques, savoir qu'il n'est point d'homme de génie, point d'inventeur qui ne soit dirigé à son insu dans ses travaux par le principe dominant de l'art de son temps et par les circonstances où il est placé, à moins que les conséquences de ce principe ne soient épuisées, et que la nécessité d'en découvrir un autre ne se fasse sentir. Je sais que la théorie phrénologique, avec ses spécialités de facultés et les cases étroites où elle renferme les individus, veut que chacun soit appelé à une destination absolue; mais, outre que cette doctrine matérialiste a pour résultat de dégrader la noble pensée humaine, elle est en contradiction manifeste avec ce que l'expérience de tous les siècles nous enseigne. C'est en effet quelque chose de remarquable que l'uniformité de système qui se manifeste à chaque âge de l'art, et qui entraîne dans une même voie les hommes de toutes les organisations; les uns avec la supériorité du talent, les autres comme les satellites du génie de ceux-ci. Il y a nécessairement une formulation à chaque époque de l'art; mais la formulation qui s'opère dans l'esprit d'un homme de génie est bien différente de celle qu'on remarque dans les travaux d'un imitateur; car celle-là se fait sans dessein, et il y reste toujours le cachet de la création, tandis que celle-ci est le fruit de la volonté de celui qui imite, et dénote au premier aspect l'absence de l'inspiration.

Le principe d'expression une fois trouvé et devenu la loi de création de tout un système, ne pouvait manquer de recevoir son application en toute chose; il avait anéanti le principe de combinaison dans la musique mondaine; il produisit un effet analogue dans la musique d'église. Mais ici, au lieu d'améliorer le genre, l'expression en prépara la dégradation. Dirigés à leur insu par le besoin de mélodie, en quoi se résumait toute la réalité de la musique, dès le com-

mencement du dix-septième siècle, les plus grands musiciens s'abandonnèrent sans réserve à leur penchant pour cette mélodie et pour l'expression; aux formes graves des anciennes compositions religieuses, ils substituèrent une musique plus légère, plus passionnée, et colorée des effets de l'instrumentation. Au lieu du caractère dévot de l'ancienne musique d'église, écrite uniquement pour les voix, ils cherchèrent à rendre sensible la signification des textes sacrés, en raison des sentiments de tristesse ou de jubilation qui y sont empreints; et par là, de même que le caractère de la musique d'église se faisait auparavant apercevoir jusque dans la musique mondaine, le caractère mondain pénétra dans la musique d'église. En vain des réclamations exprimées avec une vive conviction s'élevèrent-elles contre les hardis novateurs qui venaient ainsi renverser tout-à-coup l'œuvre de plusieurs siècles; ceux-ci obéissant aux circonstances dans lesquelles ils se trouvaient, et dominés par le nouveau principe qui régissait l'art, continuèrent la création d'analogie entre l'expression de la prière et l'expression des passions humaines. Je ferai voir à quels résultats il a conduit en définitive.

On le voit: le principe de la nouvelle musique étant trouvé, il en fallut subir les conséquences, et il n'y eut point d'homme assez fort pour se placer à côté de lui, et pour se rendre indépendant par une pensée qui ne lui aurait point été analogue. Toute la part qui resta au génie fut d'en reculer les limites, en suivant un certain ordre de gradation dont il ne fut donné à personne de franchir les intermédiaires. C'est une admirable succession de faits, se déduisant tous logiquement les uns des autres, que celle de l'histoire de la musique depuis le moment où ce principe fut posé: rien n'est venu avant son temps, tout a procédé par ordre régulier.

Mais à chacune des époques où une conséquence nouvelle de la tonalité moderne se produisit, il arriva (ce qu'on verra toujours) que l'ordre de faits qui en était le résultat devint une formule où fut renfermée toute la portée de l'art de chacune de ces époques. Il semblait toujours qu'il n'eût rien existé auparavant qui méritait qu'on le conservât. La mode adoptait-elle une forme nouvelle, toutes les formes précédentes disparaissaient sans retour, et au lieu de la variété qu'on aurait pu trouver dans ce qui avait été, on se renfermait dans le cercle étroit de ce qui était actuellement. Toute pensée était en quelque sorte obligée de se renfermer dans ses limites, jusqu'à ce que l'usage immodéré de la forme l'eût usée, et eût rendu nécessaire la production de la conséquence suivante du principe d'actualité de l'art. C'est cette identité de formes et de moyens qui engendre la monotonie dont nous sommes frappés à l'audition des conceptions de longue haleine des plus grands compositeurs; c'est elle qui produit tant de fatigue aux représentations des plus beaux opéras modernes. Il en est ainsi parce que le principe d'éclectisme n'a point encore pénétré dans la musique. Toute découverte d'une conséquence du principe de tonalité constitue une création d'époque; après la création commence la formulation; celle-ci engendre l'imitation, et celle-ci donne naissance à la monotonie, qui, d'abord peu remarquée, finit, après un certain temps, par rendre nécessaire une transformation nouvelle.

J'examinerai dans un autre article la progression des transformations qui se sont opérées dans l'art depuis le commencement du dix-huitième siècle; les conséquences de ces transformations sur le génie des artistes, et le principe d'imitation matérielle et poétique qui, dans ces derniers temps, a essayé de se poser, et de jeter l'art en dehors de la voie de sa destination naturelle.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

LES CONCERTS DES FOUS,

ET LA SCIENCE INDUSTRIELLE.

Nos lecteurs ont encore présent à la mémoire l'intéressant article du dernier numéro de la *Gazette musicale*, où M. Elwart racontait les tentatives faites par un médecin de Bicêtre pour calmer et même pour guérir, au moyen de la musique, les troubles d'esprit des malheureux aliénés de cet établissement. Comme toute théorie est discutable, et qu'on peut arriver, dans la plupart des sciences, à nier les faits et jusqu'aux résultats acquis, en les attribuant à d'autres causes, il ne faut pas s'étonner si les expériences du docteur Leuret à Bicêtre ont trouvé des contradicteurs. Le numéro 8 de la *Revue scientifique et industrielle*, rédigée sous la direction du docteur Quesneville, contient à ce sujet le passage suivant:

« . . . . . M. Leuret fait aussi beaucoup parler de lui, à cause des exercices publics de musique qu'il impose aux insensés de Bicêtre. La foule se porte à ces concerts insolites, où chaque fou a sa partie et tient son rôle, avec autant d'empressement qu'aux symphonies du Conservatoire. Mais cette musique, quel en est l'effet sur les fous? Cette question, nous l'adressions ces jours-ci à M. Esquirol, qui n'y répondit qu'avec tristesse. « Hélas! nous dit-il, il n'en résulte aucun bien. Médecin d'aliénés depuis près de cinquante ans, j'ai souvent eu pour clients des artistes, des gens du grand monde, des musiciens consommés. La musique, que j'appelais souvent à mon aide, loin de remédier au trouble de l'esprit, l'a fréquemment accru... Il en sera de même à Bicêtre, je le crains, surtout si l'on fait de cette musique un moyen de correction où la violence intervienne. » C'est qu'en effet rien ne rappelle mieux les souvenirs assoupis, plaisirs ou peines, vrai bonheur d'une autre époque, ou trompeuses illusions trop tôt dissipées; rien ne ravive les passions et les regrets autant que la musique, rien n'émeut aussi sûrement un cœur blasé que des sons harmonieux et mesurés, rien ne réveille aussi bien les sourdes préoccupations qui résident mystérieusement dans l'esprit, après l'avoir tourmenté. Or, réveiller les passions, des espérances ou des chagrins, n'est-ce pas raviver les causes mêmes de la folie, alors qu'elles étaient près de s'éteindre et déjà comme endormies. »

Jusqu'ici, tout est fort bien, et nous nous garderons bien d'essayer de rien opposer à la respectable expérience du savant M. Esquirol. Si nous disions que nous connaissons bien des musiciens, et que nous n'en avons pas vu encore un seul dont la raison se fût perdue, tandis que nous connaissons beaucoup d'aliénés dans les autres classes de la société, on pourrait nous répondre à bon droit que la classe des musiciens, quelque nombreuse qu'elle soit, ne formant qu'une fraction minime dans la masse de l'humanité, il est naturel que l'aliénation mentale puisse y sembler imperceptible. Quant aux considérations *à priori* de l'interlocuteur de M. Esquirol, elles sont beaucoup plus attaquables. D'abord, la musique, ou, si vous voulez, les faits de l'ordre physique qui affectent l'ouïe, n'intéressent pas la mémoire plus que les perceptions qui affectent les autres sens. Cela dépend essentiellement de la variété de constitution physique et morale des divers individus. Ainsi, nous savons de source certaine, par des observations et des confidences nombreuses, que les sensations de l'odorat parlent avec une force extraordinaire à la mémoire, à ce point que plusieurs personnes ont soutenu devant nous que l'odorat était l'auxiliaire le plus puissant du souvenir. Pour beaucoup de gens, la perception d'un parfum, même d'une odeur parfois peu flatteuse, réveille rapidement par l'association des idées la mémoire d'une situation où la même odeur fut sen-

tie, et l'on comprend facilement que les souvenirs ainsi réveillés sont surtout ceux d'une époque où les passions tendres et ardentes, les aspirations sans bornes et les illusions désordonnées nous berçaient d'un espoir de bonheur irréalisable. Cette action des parfums nous a semblé s'exercer de préférence sur les êtres rêveurs et nerveux, sur les natures voluptueuses, et il est fort probable que ces tempéraments-là, si facilement impressionnables, si portés à la surexcitation, fournissent des aliénés dans une proportion considérable. Voilà donc un grand nombre d'hommes chez lesquels les perceptions de l'ouïe n'éveilleront certainement pas des regrets funestes comme le feraient celles de l'odorat. Il ne faut sans doute pas conclure de ceux-ci aux autres. C'est là une question d'idiosyncrasie ; mais nous avons toute raison de penser que la musique n'aura une action désavantageuse que sur un nombre de malades relativement petit, tandis qu'elle en pourra calmer beaucoup d'autres. C'est au médecin à observer en conséquence. Nous croyons donc que le savant rédacteur a eu le tort de présenter comme général et infaillible un résultat fâcheux qui ne doit être qu'une exception, et, qu'en cette circonstance, il s'est laissé emporter trop loin par son horreur pour la musique. Cette horreur doit être en effet grande et curieuse si l'on en juge par la conclusion suivante :

« Nous verrons donc vraisemblablement bientôt cesser les concerts de Bicêtre ; n'est-ce pas assez d'ailleurs de retrouver à l'enseignement mutuel ce hardi conseiller de paresse que nous nommons la *musique?* La voilà qui va effrontément énerver les petits, après avoir si long-temps corrompu les grands. »

Voilà qui est court, mais net et franc. Les Spartiates, de fort brutale mémoire, mais qui souffraient du moins la lyre jusqu'à concurrence de six cordes, étaient fort aimables et de facile composition, en comparaison de monsieur le savant rédacteur industriel. Nous ignorons dans quels préjugés irréfléchis il est allé puiser les motifs de son étrange et rude philippique, et cela nous importe peu; mais nous cédons volontiers à l'envie de lui faire voir jusqu'où l'on va quand on juge lestement les choses qu'on ne connaît que par ouïdire.

Je sais des gens d'esprit très droit, nullement énervés ni corrompus, qui ne voient qu'avec douleur, non les progrès, mais les effets de certaines sciences, et surtout de celles qui sont appliqués à l'industrie. Selon eux, par suite de l'habitude que prennent beaucoup de savants, et entre autres les physiologistes, les chimistes et les mécaniciens, de n'envisager que le côté matériel des choses, l'obligation de toute espèce de moralité semblerait regardée comme non-avenue, là où les sèches doctrines de ces messieurs prévalent et passent à l'état de faits.

La corruption la plus révoltante dans les mœurs, le cynisme le plus éhonté dans les idées et dans les actions, et l'abâtardissement de la race humaine seraient les résultats les plus évidents de la force nécessaire des choses dans toutes les grandes villes qu'on appelle centres d'industrie. L'établissement d'une manufacture dans une campagne équivaudrait même à un empoisonnement matériel et moral de la population rurale. Le bien-être, le *comfort*, conquêtes apparentes de l'industrie, seraient tristement achetés par la création de besoins inconnus. La soif des jouissances matérielles, surexcitée par l'aspect du luxe toujours croissant et des facilités nouvelles que la science offre à la vie, serait, en présence de l'esclavage du travail augmenté pour tous, et en l'absence de préoccupations de l'ordre moral, la cause principale des terribles commotions qui, de nos jours, ébranlent la société. Ces hommes honnêtes disent bien d'autres choses de cette nature que nous épargnons à nos lecteurs et au savant journaliste industriel, quoique ces considérations soient fort spécieuses quand on envisage un certain côté des choses.

C'est qu'en effet on arrive toujours à des jugements aussi injurieusement absolus quand on ne veut voir que le revers des questions ; et il a fallu au savant industriel une mauvaise volonté bien grande pour trouver ce côté de la musique. Jusqu'à ce jour nous avions cru que ce fâcheux côté était la méchante musique ; mais le savant industriel, qui probablement ne fait aucune différence entre les musiques bonne et mauvaise, n'y voit qu'un encouragement à la paresse et un agent de corruption sociale. La paresse! Serait-ce, par exemple, parce que les artistes qui veulent parvenir à reproduire ces types du beau dont le sentiment les distingue du vulgaire, doivent, pendant plusieurs années, travailler de quinze à seize heures par jour? La paresse serait-elle commandée aux auditeurs pour bien jouir des merveilles de cet art divin? Mais le soldat qui manœuvre et se bat, animé par la musique, mais les travailleurs auxquels les Fourriéristes et les Saint-Simoniens offrent l'encouragement de la musique, mais les ouvriers qui travaillent avec plus de cœur quand ils chantent, mais les matelots qui exécutent toutes leurs manœuvres sur le rhythme de chants appropriés à chaque circonstance, font ils œuvre de paresse? Évidemment, M. le savant industriel n'a vu dans la pratique de l'art musical que les bateleurs de carrefours et les quelques pauvres filles qui espèrent, en tapotant de mauvais pianos, achetés trop cher pour leur pauvreté, faire oublier aux épouseurs la nécessité d'une dot utile.

Quant à la moralité, les résultats démentent bien cruellement la singulière indignation du savant journaliste. Les ouvriers sortis des cours de M. Wilhem ne seront pas plus corrompus quand ils feront trève aux libations bachiques pour chanter des chœurs, et tous les hommes qui se vouent à l'amélioration de cette intéressante partie de la nation, doivent les voir avec plaisir dotés d'un plaisir décent et d'une jouissance toute morale. Les Allemands, chez lesquels la musique a profondément pénétré toutes les classes, sont restés jusqu'à ce jour le peuple le plus moral de l'Europe. Nul doute que l'emploi de la musique à toutes les circonstances et à toutes choses n'y ait contribué à entretenir le culte de la famille et l'habitude du culte religieux. Il est vrai que beaucoup d'industriels blâment ces fainéants qui chantent des chorals religieux le dimanche au lieu de travailler. D'un autre côté, les Américains du Nord, la nation laborieuse par excellence, mettent à l'amende les impies qui travaillent le dimanche. Il y a donc compensation.

En résumé, nous engageons le savant industriel en question à connaître certaines choses aussi bien que toutes celles dont il paraît d'ailleurs parler fort pertinemment. Et nous adjurons tous les savants industriels du monde de permettre que les arts vendent, et souvent même donnent le *beau* aux hommes : l'industrie aura toujours des occasions fort nombreuses, voire même fort tristes, de leur vendre l'*utile*.

A. Specht.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

D'ordinaire le roman n'est pas heureux lorsqu'il se produit sur le théâtre, et il y a de fort bonnes raisons à cette mauvaise fortune. Dans un récit, il est facile de dissimuler à l'aide de mille petits artifices, de mille ingénieuses rouéries de style, l'invraisemblance de l'action et des caractères; d'ailleurs, le lecteur est moins immédiatement en contact avec les personnages qui ne sont pour ainsi dire que des abstractions, et qu'il complète au gré de sa fantaisie en leur prêtant une vie et des formes souvent bien différentes de

celles dont l'auteur les a dotés dans sa pensée. Mais lorsque ces mêmes personnages descendent d'un monde imaginaire dans le monde sensible de la scène, lorsqu'ils prennent des contours plus précis, lorsqu'ils sont mis à l'épreuve de la réalité d'une action qui se parle aux oreilles et se dessine aux regards, alors les moindres invraisemblances s'accusent fortement, parce qu'elles contrastent même avec la vérité relative de la représentation scénique, et que des impossibilités morales, à peine apparentes dans la sphère purement idéale du roman, ne sauraient se concilier avec l'énergique sincérité du fait. Ces conceptions, qui ont bien pu se faire accepter jusqu'à un certain point tant qu'elles ne sont pas sorties du vague où elles se trouvaient, et qui sont impuissantes à supporter le jour de la rampe, ressemblent fort à ces fantômes dont l'imagination est quelquefois obsédée dans l'incertitude des ténèbres, mais qui s'évanouissent aux premières heures du matin. Il suffit ainsi d'un rayon de vérité pour dissiper ces vaines images auxquelles l'auteur n'a pas su donner la vie. C'est cet inexorable rayon que M. Sue a imprudemment appelé sur son roman intitulé *l'atréaumont*.

La pièce de M. Sue et de M. Dinaux n'est ni drame, ni tragédie, ni comédie, mais un peu de tout cela, ou plutôt une satire dialoguée, une série de scènes se juxtaposant plutôt que s'enchaînant. Il n'y a donc pas d'ensemble, il n'y a que des parties, pas de poème, mais des épisodes qui se succèdent dans leur indépendance et leur isolement, et qu'une commune pensée ne fait pas converger vers une vigoureuse unité, point de filiation logique des faits s'engendrant les uns des autres, mais partout la substitution du hasard aux passions dont les incidents devaient dériver. En procédant ainsi on peut certainement faire un roman, une nouvelle, mais à coup sûr il n'y a pas de drame possible. Mais si nous sommes sévère envers le plan de l'œuvre de MM. Sue et Dinaux, nous ne serons que juste envers les détails en applaudissant les charmants et spirituels bonheurs d'exécution qui s'y font remarquer en foule.

Latréaumont, ce Don Juan de carrefour, cet homme intrépide au jeu, à l'amour, à la débauche, invincible et invaincu au vin, aux femmes, aux combats, qui avait dans ses vices de certaines proportions titaniennes, était vraiment un personnage de théâtre. Voyons donc comment les auteurs ont rendu cet esprit d'audace et d'aventures; cette inépuisable verve de déréglements.

Nous sommes en Normandie. Latréaumont a consumé toutes ses ressources et ne peut plus alimenter ses vices. Il n'est pas homme à s'accommoder facilement de vices pauvres et souffreteux; il les lui faut bien repus, bien rentés, autrement il ne soucierait pas d'en avoir. Il conspire pour avoir de l'or et vend la Normandie aux Hollandais. Mais il faut donner à cette intrigue subalterne l'ascendant d'un grand nom. En conséquence Latréaumont obtient par d'habiles manœuvres que le prince de Cherny soit disgracié par Louis XIV, et il enrôle ainsi la haine et le désespoir du grand seigneur destitué. Cette conspiration ne serait pas compète si à côté des bras qui doivent l'exécuter, il n'y avait pas une espèce de théorie politique qui doit en coordonner les résultats. Cette théorie est représentée par le docteur Claudius, en qui les auteurs, par un anachronisme volontaire, ont personnifié le côté ridicule de certaines idées de notre époque, trop sérieuses cependant à notre avis pour être traduites en lazzis. Une scène remarquable du premier acte est celle où le prince veut se soustraire aux conséquences de sa folie, et où Latréaumont le dominant à la fois par sa force morale et sa force physique, l'engage encore plus avant dans cette route dont le terme suprême ne peut être que l'échafaud. L'agent du prince d'Orange, Muller, qui soudoie cette burlesque et mesquine révolte organisée par Latréaumont, obtient la complicité du neveu de celui-ci, le baron de Luxeuil, son rival auprès d'une certaine dame de Blainville; il n'a d'autre but en agissant ainsi que de perdre un concurrent incommode. Mais Latréaumont, qui dans sa dégradation et son égoïsme, a conservé des sentiments presque paternels pour le fils de sa sœur, saura bien l'arracher au danger qui le menace. Nous passerons rapidement sur une scène burlesque où Claudius explique sa doctrine aux bourgeois de Quillebœuf, les sollicitant à ce qu'il appelle l'harmonie sociale, et sur une foule de détails épisodiques, pour arriver enfin à cette conspiration qui ne peut se décider à éclater. Latréaumont répand la fausse nouvelle de la mort de Louis XIV, suppose des ordres qui le nomment gouverneur de Quillebœuf, et qui élèvent le prince de Cherny à la dignité de vice-roi de Normandie.

Son premier soin après avoir conquis le pouvoir est de chercher à détruire les preuves de la participation du baron de Luxeuil à ses projets. Il y a là une histoire d'armoire qui est au moins inutile, pour ne rien dire de plus. Voilà donc enfin Latréaumont au comble de ses vœux, trônant au milieu des échevins de la ville auxquels il fait adopter les plus incroyables résolutions qui se puissent imaginer. La démence de cette royauté d'un jour passe toutes les bornes; et bien que cette scène ait une prétention philosophique, c'est-à-dire la critique indirecte de tous les efforts futurs qui pourraient tendre à amener des améliorations dans la constitution de notre société, on ne comprend pas comment les auteurs ont pu espérer intéresser les spectateurs avec des puérilités pareilles. Après cet intermède bouffon le drame recommence. Des nouvelles arrivent qui démentent la mort du roi. Adieu donc et la conspiration, et la république de Normandie, et la fortune de Latréaumont, et la réalisation des rêves de Claudius! Notre héros est arrêté et blessé à mort d'un coup de feu; mais trouvant dans sa tendresse pour son neveu une dernière inspiration et la possibilité d'un suprême effort, il s'élance sur Muller qui a entre les mains les pièces qui constatent la complicité du baron de Luxeuil, et pendant qu'il cherche à l'étrangler, madame de Blainville se saisit de ces pièces et les jette au feu. Cet exploit est le dernier des exploits de Latréaumont. Muller qui a été toute la honte, toute la lâcheté, toute la perfidie de cette intrigue, n'échappe à la mort sur la scène que pour devenir justiciable du bourreau. Le docteur Claudius ira sans doute continuer ses rêves dans l'éternité, en compagnie du Hollandais et du prince de Cherny.

Le succès a été contesté; et cependant, nous le répétons, il y a une fort heureuse et fort abondante veine de comique dans les détails. Le principal rôle, qui avait d'abord été destiné à Frédéric-Lemaître, a été rempli avec une certaine audace de brutalité et de cynisme par Beauvallet. Samson a crayonné assez spirituellement la charge du docteur Claudius.

Un opéra de Frédéric-le-Grand.

Les journaux viennent d'annoncer la publication d'une œuvre musicale qui doit vivement piquer la curiosité publique, moins peut-être sous le rapport de l'ouvrage en lui-même que sous celui de l'auguste personnage qui en est, dit-on, l'auteur. Il s'agit d'un opéra italien composé par Frédéric-le-Grand. On verra plus bas quelles restrictions il faut apporter à cette importante nouvelle. Transcrivons-la d'abord telle qu'elle a été donnée par les journaux. Voici ce qu'on y lit :

» Le grand Frédéric qui, comme on sait, mettait le plus grand

empressement à publier tous ses ouvrages littéraires, avait, au contraire, défendu expressément l'impression de ses œuvres musicales, dont plusieurs pourtant, et notamment les plus étendues, avaient, eu égard à l'époque, un assez grand mérite. Cette défense a été respectée non seulement pendant la vie du grand roi, mais même après sa mort, et ce n'est qu'aujourd'hui qu'on a publié pour la première fois une de ses compositions. C'est la partition d'un opéra italien en un acte, intitulé : *Il Re pastore*, et exécuté pour la première fois, le 3 août 1747, dans l'orangerie du palais de Charlottembourg, en présence de la famille royale.

» Cette œuvre se distingue par de jolies mélodies et par une instrumentation qui révèle un profond contre-pointiste; elle est encore remarquable par l'extrême soin que le royal compositeur a mis à rendre brillants les airs du rôle de Nice, qu'il destinait à une des plus célèbres cantatrices italiennes du temps, madame Astrua, qui, en effet, a fait son premier début à Berlin dans la première représentation d'*Il Re pastore*.

» La publication de cette curiosité musicale, à laquelle est jointe un *fac simile* du manuscrit, est due à M. Sigismond Dehn, un de nos *dilettanti* les plus distingués, auteur d'un grand nombre d'ouvrages historiques et théorétiques sur la musique. »

Plusieurs observations se présentent à la lecture de cette nouvelle. D'abord il n'est pas exact de dire que c'est la première fois qu'on publie une des compositions du grand Frédéric. Sa défense à ce sujet, si elle a réellement existée, n'a été respectée que dans ses propres États; car, à Nuremberg, on a, de son vivant, gravé une symphonie qui porte son nom. Nous ignorons la date de cette publication, mais elle est antérieure à l'année 1775; car le musicien Quanz, qui mourut cette année-là, en causa avec Nicolaï, qui raconte ce fait dans un de ses ouvrages (1). Gerber en parle également dans son ancien Dictionnaire des musiciens (2), et d'une manière qui ferait croire que cette symphonie n'est autre chose que l'ouverture même de l'opéra dont il s'agit ici. Il faut savoir que Frédéric, se conformant à l'usage des Italiens, donnait à ses ouvertures le titre de *sinfonia*. Quoi qu'il en soit de l'identité des deux ouvrages, toujours est-il qu'une publication a précédé de bien long-temps celle d'aujourd'hui que l'on prétend être la première. Ajoutons qu'une marche militaire, composée par Frédéric, a paru à Berlin, il y a quelques années. Elle fait partie d'une collection de marches à l'usage de l'armée prussienne, publiée par ordre du gouvernement.

Quant à l'opéra qui nous occupe, c'est à tort qu'on l'attribue à Frédéric en entier; il ne lui appartient qu'en partie. Ce prince ne fit que l'ouverture et deux airs; le reste du libretto fut confié à Quanz et à Nichelmann, musiciens distingués de l'époque, tous deux au service du roi. On prétend même que le célèbre Graun y fut pour quelque chose, et que c'est lui qui écrivit les récitatifs. Voilà donc deux ou trois compositeurs travaillant en commun avec le roi à un opéra (un petit opéra en un acte) qu'on nous présente aujourd'hui comme émané uniquement de la plume du monarque. On voit que la part de Frédéric se trouve réduite de beaucoup; elle va l'être encore davantage lorsqu'on saura comment il s'y prenait pour écrire ses compositions.

Dans son enfance, Frédéric avait appris le clavecin; mais il abandonna bientôt cet instrument pour la flûte, qu'il aimait avec passion, et à laquelle, durant toute sa vie, il consacra plusieurs heures de la journée. Toutefois, les leçons de clavecin lui avaient été utiles pour l'étude de l'harmonie; car Hein, son maître, organiste à Berlin, en lui montrant l'instrument, lui enseigna en même temps l'accompagnement de la basse chiffrée. Mais soit que sa méthode fût aride et repoussante, soit que Frédéric se sentît peu de dispositions pour ce genre de travail, il s'arrêta à la théorie des accords, et la science du contre-point lui resta étrangère. Cependant, de même qu'il se piquait d'être poëte en faisant des vers médiocres, de même il voulut occuper sa place parmi les compositeurs, sans savoir écrire une partition. Il imagina donc une manière commode, expéditive, et vraiment curieuse pour écrire ses inspirations musicales. La voici :

Il notait la mélodie ou la partie principale; quelquefois il y ajoutait la basse, lorsqu'elle se présentait facilement. Les autres portées étaient remplies par des mots servant à indiquer ses intentions pour les divers instruments. La partition (si on peut lui donner ce nom) ainsi ébauchée, était ordinairement remise entre les mains d'Agricola, compositeur de la cour, qui devint plus tard maître de chapelle. Ce musicien vraiment savant avait mission de traduire en notes musicales les indications du roi, de deviner ce qui n'était pas indiqué, en un mot, de faire du brouillon royal une partition en règle. La besogne n'était pas toujours aisée; mais, en homme habile, Agricola savait se tirer d'embarras sans blesser l'amour-propre de son auguste patron.

Ainsi un jour le roi avait écrit ces mots : *ici l'alto monte avec la basse*. Malheureusement la basse, au lieu de monter, suivait une marche descendante. Comment faire? Fallait-il changer cette basse? Mais elle était notée de la main du roi. Fallait-il faire descendre la partie de l'alto? Mais c'était mépriser la volonté royale. Après avoir mûrement réfléchi, Agricola prit sa résolution dans cette grave alternative. Laissant la basse telle qu'elle était, il fit monter l'alto; puis, présentant la partition au roi, il fit observer que Sa Majesté avait probablement voulu indiquer un *mouvement contraire*, et qu'en effet dans cet endroit c'était une idée excellente.

Revenons à l'opéra d'*Il Re pastore*. Si cette œuvre, comme il est dit, se distingue *par de jolies mélodies et par une instrumentation qui révèle un profond contre-pointiste*, on voit par les détails qu'on vient de lire, que la seconde partie de cet éloge ne saurait être revendiquée pour le compte du royal compositeur. Cette fois, comme toujours, il s'aida d'une plume étrangère; seulement ce ne fut pas Agricola, mais Quanz, qui orchestra les trois morceaux du roi. Ce qui reste à Frédéric, c'est le mérite de la mélodie. En effet, les auteurs qui ont parlé de ses œuvres musicales, s'accordent à lui reconnaître le talent mélodique pour toutes ses compositions. Frédéric aimait le chant, et dans ce qu'il exécutait lui-même sur la flûte, il se distinguait surtout par les adagio qu'il jouait avec une expression pleine d'âme et de sentiment.

Voilà ce que nous avions à dire au sujet de la *Curiosité musicale* dont on annonce la publication. Quant au *fac-simile* qui s'y trouve ajouté, nous souhaitons que l'authenticité du manuscrit ait été suffisamment constatée : car il serait possible qu'on nous eût donné pour un autographe du roi l'écriture de Quanz, de Graun, ou même d'un copiste de musique.

G.-E. Anders.

(1) *Anecdotes sur Frédéric II*, Berlin, 1790-1792, six cahiers in-8°

(2) T. 1, p. 449, comparée avec la page 452.

Nouvelles.

*** L'Opéra donnera demain la 103e représentation de *la Juive*.

*** Il paraît que l'opéra de *L'Ange de Nisida* s'appellera définitivement *La Favorite*.

*** Une clause de l'engagement de M. Baroilhet, la *basse chantante* que l'Opéra vient d'engager, interdit à cet artiste de chanter en public, avant son début, sous peine de 500 fr. d'amende.

*** L'Opéra que M. G. Kastner destinait à Favart vient d'être terminé par ce jeune compositeur. Espérons que l'Opéra-Comique s'empressera de monter ce nouvel ouvrage dont les proportions (deux actes) permettent qu'on le fasse passer en même temps que les grands ouvrages en trois actes annoncés par la direction.

*** Euzet, qui chantait dernièrement la basse au théâtre de la Renaissance, vient d'être engagé à l'Opéra-Comique, où il est déjà connu.

*** L'espace dont nous pouvons disposer aujourd'hui dans le journal nous empêche de raconter comme elle mériterait de l'être, la brillante réouverture de l'Opéra-Italien, qui a eu lieu jeudi dernier, 1er octobre. La foule était considérable, et quoi qu'on ait pu dire sur l'éloignement du quartier, personne, en sortant, n'a dû penser à regretter le déplacement qu'avait exigé ce plaisir. On donnait, comme nous l'avions annoncé, *Lucia di Lammermoor*, où madame Persiani a fait preuve du talent le plus vrai et le plus légitimement acquis dont puisse aujourd'hui se glorifier une cantatrice. Tamburini, toujours en possession de cette voix bonne et fraîche, de cette vocalisation si souple, a paru avoir gagné de la verve. Rubini a remué tous les cœurs par son accent si profond, si mélancolique; enfin nous ne croyons pas avoir jamais entendu un ensemble aussi parfait. Le magnifique sextuor du finale du deuxième acte a été bissé, et Rubini rappelé après le troisième acte.

*** On parle de reprendre à l'Opéra-Italien, cet hiver, le *Crociato* de Meyerbeer.

*** M. Kalkbrenner est de retour à Paris.

*** Le conseil-général des hôpitaux, par un arrêté du 9 septembre dernier, a nommé un professeur de chant pour l'école établie par le docteur Leuret, dans le service des aliénés de Bicêtre. Nous ne pouvons qu'applaudir à cette mesure prise dans un intérêt tout d'humanité, et dont les essais, déjà tentés avec bonheur par MM. Leuret et Guerry, ont déjà produit d'excellents résultats constatés par un article spécial dans le dernier numéro de la *Gazette musicale*.

*** Les classes de solfége, chant et harmonie, de M. Panseron, recommenceront, chez lui, le 1er octobre prochain, rue Richelieu, n° 95.

*** Nous annonçons aux amateurs d'orgue que M. Marius Gueit exécutera un *Te Deum*, à l'église Saint-Denis du Saint-Sacrement, rue Saint-Louis, samedi prochain, 10 octobre, à 6 heures du soir.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — Les chasseurs bavarois ont donné à notre grand théâtre quelques concerts qui ont bien réussi. M. Litolff est également ici, et s'est fait entendre en public. On a trouvé que son jeu, d'ailleurs fort habile, ne suffisait pas à dissimuler la sécheresse difficile des compositions qu'il exécute.

*** *Toulouse.* — L'opéra des *Treize*, de MM. P. Duport et Halevy, vient d'être monté sur le théâtre du Capitole. Le poëme et la musique ont également fait fortune. Albert Renault et madame Ruffault peuvent revendiquer une bonne part du succès.

La séance solennelle dans laquelle ont été distribués les prix du concours de musique et de sculpture a été des plus brillants. C'est un professeur du collége de Sorèze, M. Salvatoris, qui a obtenu la médaille d'or attribuée au premier prix de composition musicale. Le sujet proposé était une cantate. Le lauréat l'a emporté sur dix-huit concurrents, dont quelques uns résidant à Paris. Son œuvre est, dit-on, très remarquable sous le double rapport de l'inspiration et du travail. Les habitants de Toulouse qui, comme on sait, sont d'excellents appréciateurs en cette matière, ont accueilli par de vifs applaudissements l'audition de la cantate de M. Salvatoris.

*** *Bordeaux.* — Dimanche dernier, le commissaire de police de service au Grand-Théâtre a dressé procès-verbal contre deux belles choristes qui, après s'être adressé réciproquement les plus violentes injures, avaient fini par en venir aux voies de fait : preuve que l'harmonie n'existe pas plus dans les *cœurs* que dans les *chœurs* de notre première scène.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — Nous allons aussi avoir un prix de Rome pour la musique. Le roi, sur le rapport et la proposition du ministre des travaux publics, vient de rendre l'ordonnance suivante : Art. 1er. Un concours de composition musicale aura lieu tous les deux ans à Bruxelles. Le premier concours sera ouvert au mois de juillet 1841. Art. 2. Le lauréat recevra pendant quatre années une pension de 2,500 fr. pour aller se perfectionner dans son art en Allemagne, en France et en Italie. Art. 3. Seront seuls admis au concours les Belges âgés de moins de trente ans, qui auront été reçus à la suite d'un examen préparatoire devant le jury mentionné ci-après. Art. 4. Les concurrents devront écrire : 1° Un morceau de musique instrumentale à grand orchestre; 2° Un morceau de musique religieuse sur un sujet désigné parmi les hymnes ou antiennes; 3° Une scène dramatique sur un poëme donné. Art. 5. Le jury chargé d'apprécier la capacité des concurrents et de juger le concours définitif, sera composé de cinq membres à désigner par le ministre.

*** *Carlsruhe.* — François Pechatschek, maître de chapelle de la cour de Bade, violoniste et compositeur distingué, vient de mourir dans cette ville.

*** *Milan.* — Il est toujours décidé que nous aurons les *Huguenots*, sous le titre de *Guelfes et Gibelins*, pour le carnaval prochain. Les principaux rôles seront confiés au chanteur Donzelli, à la Tadolini et à mademoiselle de Rieux, transfuge de l'Académie royale de Paris.

*** *Florence.* — Il est question de lever l'interdit qui pèse sur *Robert-le-Diable*, et les Florentins se font une joie d'applaudir cette magnifique partition qui a fait le tour du monde. C'est une cantatrice française, mademoiselle Méquillet, déjà connue par de beaux succès à Naples et à Rome, qui remplira le rôle d'Isabelle.

*** *Lucques.* — Le 8 septembre, on a représenté pour la première fois en public sur le théâtre de cette ville, *Giovanni da Procida*, poëme et musique du prince Joseph Poniatowski, que des élus avaient pu seuls jusqu'à ce jour entendre dans le palais du du prince à Florence. Cet opéra a obtenu le plus grand succès. Le compositeur a été rappelé quatorze fois avec le plus vif enthousiasme.

*** *Saint-Pétersbourg.* — Mademoiselle Taglioni a brillamment reparu au théâtre le 31 août dernier. Une chaleur étouffante et l'absence de la cour n'ont pas empêché l'affluence qui se porte constamment aux représentations de la célèbre danseuse.

*** *La Haye* — Nous jouissons, depuis le commencement de ce mois, des représentations d'une troupe d'opéra italien, que notre directeur a engagée temporairement. Nous avons vu successivement *la Norma*, *Lucia di Lammermoor* et *Gemma di Vergy*. Malgré les artistes de talent que l'on remarque dans cette troupe, et en tête desquels il faut placer madame Mathey, M. Del Vivo, ainsi que M. et madame Donatelli, les deux premiers opéras que nous venons de citer ne laissent rien à envier par notre troupe lyrique française qui donne les mêmes pièces.

ERRATA

Plusieurs fautes d'impression s'étant glissées dans l'article de M. A. Elwart, inséré dimanche dernier, nous nous empressons de rétablir le texte de notre collaborateur. 2e Colonne de l'article sur Bicêtre, ligne 24e, lisez : de paroles *mélancoliques*, au lieu de : mélodiques. Même colonne, 6e avant-dernière ligne, lisez : beaucoup d'*imitateurs*, au lieu d'amateurs. Enfin, deux lignes plus bas, lisez : le *petit jeu* d'orgue, au lieu de : un petit peu l'orgue, etc.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 57.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 11 octobre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, J. OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Festival à l'Opéra. — Opéra : *Loyse de Montfort;* par H. BLANCHARD. — Théâtre-Italien. — Académie des Beaux-Arts. — Chronique dramatique. — Danse des nègres à Alger. — *Stabat Mater*, orchestré par A. Lwoff; par R. WAGNER. — Nouvelles. — Annonces.

A dater du 1er novembre, la Gazette reparaîtra deux fois par semaine pendant tout l'hiver.

Dimanche prochain, MM. les Abonnés recevront les Portraits de MM. Duprez, Rubini, Tamburini; MMMES Damoreau, Eugénie Garcia, et Pauline Garcia Viardot.

Le huitième Concert offert aux seuls Abonnés de la Gazette musicale, aura lieu dans le mois de novembre. Nous donnerons incessamment le Programme.

FESTIVAL A L'OPÉRA.

L'administration de l'Opéra, d'accord avec M. Berlioz, prépare pour le 1er novembre une solennité musicale qu'on regrettait de n'avoir point encore vue à Paris. Il s'agit d'un festival dans lequel QUATRE CENT CINQUANTE artistes feront entendre de grandes compositions qui ne peuvent produire tout leur effet qu'à l'aide de pareilles masses. On cite, entre autres, le premier acte de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, la seconde partie de l'*Athalie* de Haendel (qui n'a jamais été exécutée en France), un madrigal de Palestrina, le *Tuba mirum* et le *Lacrymosa* du *Requiem* de M. Berlioz, et le finale à trois chœurs de la symphonie de *Roméo et Juliette* du même auteur.

La scène de l'Opéra sera disposée de la manière la plus favorable à la sonorité des voix et des instruments.

Nous tiendrons nos lecteurs au courant des préparatifs de cette fête à laquelle, malgré toutes nos agitations politiques, le monde musical de Paris s'intéresse si vivement.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LOYSE DE MONTFORT,

INTERMÈDE LYRIQUE EN 1 ACTE,

Musique de M. Bazin; paroles de MM. Emile Deschamps et Emilien Paccini.

(Première représentation.)

Voici deux tentatives artistiques dont on ne saurait trop louer le nouveau directeur de l'Opéra : la résurrection du ballet-pantomime, oublié depuis long-temps à l'Académie royale de musique et de danse, et l'exécution de la scène du grand prix de Rome devant un public payant, et qui a le droit de se montrer difficile, de juger. Il a sanctionné par de justes applaudissements — ce qui pouvait fort bien ne pas arriver — l'opinion de MM. les académiciens en beaux-arts. L'intermède musical de M. Bazin, lauréat de l'Institut, a réussi sur le théâtre de l'Opéra, et va prendre une place agréable dans le répertoire. Loyse de Montfort est une épouse fidèle et courageuse du temps de la ligue, qui — ainsi que madame de Lavalette — sauve son mari de la hache du bourreau, en le faisant évader sous ses habits de femme. Elle dit aux distributeurs de supplices, toujours empressés, sous tous les gouvernements possibles et impossibles, de condamner à toutes sortes de peines, elle dit avec l'éloquence du cœur à *ces hommes inhumains :*

Les femmes en ce temps prennent le droit de grâce,
Puisqu'il périt entre vos mains !

Cependant il s'opère une petite restauration qui fait triompher la justice et la vertu, Henri IV. — Nous prions M. le prote de veiller à ce que le compositeur n'oublie pas l'unité romaine devant le V qui en diminue la valeur, ce qui pourrait nous faire accuser de complot contre la sûreté de l'état, de mépris et de provocation au renversement du gouvernement établi. — Henri IV donc, ou Henri 4 de crainte d'erreur, après avoir assiégé, affamé sa bonne ville de Paris, se montre de ses sujets *le vainqueur et le père*, et rend au comte de Montfort sa femme, sa fortune, son rang, ses emplois et sa décoration de la Légion-d'Honneur, comme dirait Levassor. On voit que ce dénouement ne ressemble guère à celui du drame sombre et terrible joué avec tant d'âme et d'héroïsme conjugal par madame de Lavalette en 1815. Messire Albert, ligueur, qui voit déjà une charmante veuve dans Loyse de Montfort, cherche à la consoler, comme Maxime veut le faire à l'égard d'Emilie dans *Cinna*. A ce moment revient Montfort, l'époux fidèle, non seulement avec sa grâce, son amour, *mais avec son armure*, ainsi qu'il le dit fort bien. Albert qui le tenait pour mort, ne s'arrange nullement de cette résurrection par réaction politique; il le provoque, et cherche à lui prouver par raisons démonstratives, comme le maître d'armes de M. Jourdain dans *le Bourgeois gentilhomme*, qu'il doit lui céder sa femme; mais le jeune époux royaliste, heureux en tout, fait sauter l'épée de son rival, et, après l'avoir ainsi désarmé, lui pardonne son procédé peu délicat, et unit son chant de victoire à la fanfare lointaine qui annonce l'entrée de Henri de Navarre dans Paris. Cette fanfare est prise d'un mouvement trop lent par l'orchestre, ce qui refroidit la scène; elle coupe même intempestivement l'effet final d'un bel ensemble de voix. Le trio de provocation et de combat qui avait été supprimé dans la séance à l'Institut, est dramatique et d'un bon sentiment scénique; il a été bien déclamé par le compositeur.

La romance chantée par Gaston de Montfort :

Reine des cieux, prends sous ton aile
L'épouse en deuil.

est d'une mélodie suave et distinguée, et accompagnée avec sobriété, ce qui est une qualité louable en un jeune compositeur, presque toujours empressé d'afficher un luxe instrumental. Au reste, on voit que le nouveau lauréat penche vers l'art difficile d'écrire purement et avec effet pour les voix, car son trio, sans accompagnement : *C'est l'étoile dans la nuit*, est le morceau le plus remarquable comme le plus estimable de sa partition.

Le duo : *Tant d'amour m'entraîne*, etc., est empreint de cette mélodie expressive et dramatique dont M. Bazin a puisé le sentiment dans les ouvrages de son illustre maître, l'auteur du *Délire* et de *Montano*. La prière de Loyse de Montfort, pendant que Gaston déguisé s'éloigne de la prison, bien que l'accompagnement en *trémolo* soraigu par les violons nous paraisse un peu commun, est aussi d'une couleur mélodique, religieuse et inspirée. Somme toute, si l'on sent dans la partition de M. Bazin un peu de cette préoccupation, de cette contrainte naturelle dans un jeune homme qui pense en écrivant que des maîtres difficiles sont là, derrière lui, qui vont décider de son avenir; et si cette préoccupation scolastique, académique, se fait sentir dans son œuvre; si tout cela manque de cette audace musicale qui jette hardiment sur le papier des chants qui vous émeuvent, vous entraînent, vous transportent, l'œuvre du jeune maestro ne s'en distingue pas moins par un sentiment intime, profond, touchant, distingué; un style harmonique élégant, pur et suffisamment dramatique. Que notre nouveau lauréat se souvienne cependant qu'il ne suffit pas toujours d'être *suffisamment* poëte ou compositeur, qu'il faut être créateur.

Roger, de l'Opéra-Comique, qui a dit le personnage de Gaston de Montfort à la séance de l'Institut, s'y est montré chaleureux et plein de sensibilité. Sans être chanteur savant, égal, sûr, il plaît par l'inspiration mi-partie Duprézienne et mi-partie Rubinienne. Marié, qui lui a succédé à l'Opéra dans ce rôle, a plus d'ampleur, mais qu'est-ce que la puissance du son sans l'égalité, première condition de l'art vocal? Si nous voulons bien consentir à ce que MM. les chanteurs modernes nous suppriment la vocalisation, la légèreté, la flexibilité, les *gruppetti* rapides et brillants, comme contraires à l'effet large et dramatique dans l'art du chant, qu'ils veillent au moins à l'égalité des sons, à leur unité de volume, à fondre les unes dans les autres, de manière à leur donner le même caractère de douceur ou d'intensité, les intonations de tête et de poitrine. M. Marié, qui est bon musicien, qui possède de belles cordes dans la voix, mais inégales, ne nous paraît pas très empressé de se livrer à ce travail sur lequel cependant repose tout son avenir de chanteur.

Dérivis a servi d'interprète au farouche ligueur avec énergie et avec un sentiment de tragédie lyrique inné. Il y a progrès en lui, car il contient mieux qu'il ne le faisait sa trop vibrante et trop large intonation : il sait harmonier sa voix sur celles avec lesquelles il concerte, ce qui est une preuve de goût, de mesure et d'un talent de comédien.

Quand madame Stoltz aurait collaboré d'inspiration de tendresse conjugale, de dévouement, d'amour, d'exaltation religieuse avec M. Bazin, dans la scène de *Loyse de Montfort*, elle n'exprimerait pas mieux qu'elle ne l'a fait mercredi passé, comme cantatrice et tragédienne lyrique, ces tumultueux sentiments. Madame Stoltz a l'accent éminemment musical et l'âme dramatique au plus haut degré. Son jeu de comédienne étincelle incessamment de beautés inattendues; elle jette avec une douleur *disperata* et un cri des

plus tragiques : *Et moi, je me tuerai, si tu ne veux partir.* Il en est de même de : *Il est sauvé ! merci, merci, mon Dieu !* et de l'anxiété sublime de cette femme dévouée dont le cœur est torturé, et qui, haletante d'inquiétude, s'écrie au moindre bruit.

L'écho résonne à mon oreille....
Serait-il possible.... on revient !
Le ramènerait-on, — ô douleur sans pareille !
Dans ce cachot qui m'appartient ?

Ces effets scéniques que naguère madame Stoltz n'obtenait souvent qu'au détriment de l'intonation, elle les trouve maintenant et les exécute avec des sons avoués par les oreilles les plus scrupuleuses en fait de justesse. Sa voix s'est posée, elle a pris du corps, et ses cordes de contralto ont plus d'ampleur et de force. Vienne un rôle qui la porte, et madame Stoltz nous rendra Falcon et Malibran.

— Nous avons revu — et nous pouvons dire entendu — dans la même soirée, le charmant ballet-pantomime du *Diable amoureux*, sur lequel nous avons dit que nous reviendrions, surtout à propos de la musique. Les compositeurs doivent en vouloir à M. de Saint-Georges de leur avoir donné un si joli tissu à broder, car il est tellement brillant et mouvementé, il occupe tellement l'attention du spectateur, que c'est à peine s'il lui laisse le temps d'écouter la musique. Quoi qu'il en soit, nous signalons aux amateurs de mélodies vives, fraîches, élégantes, la scène de déclaration d'amour du comte Frédéric à Lilia, le pas de trois au premier acte, ainsi que le joli pas polonais, styrien ou hongrois, comme on voudra. La scène de table, dans le même acte, est bien orchestrée et d'un style fugué des plus originaux. Le pas d'Urielle est plein d'une grâce mélodique, d'une suavité d'accompagnement surhumaines. Nous désirerions seulement, si cela était possible, que dans l'introduction de ce délicieux pas, la clarinette, qui récite quelques phrases de chant d'un son charmant, voulût bien se mettre au ton de l'orchestre, au-dessus duquel, la dernière fois, elle était presque d'un quart de ton. Il serait à désirer que les solistes se missent, autant que possible, d'accord avec ceux qui les accompagnent : ce sont de ces petits égards qu'on se doit entre oreilles exercées. — Nous avons reconnu en passant quelques phrases d'un air de Lovinski, de *la Lodoiska* de Kreutzer, lorsque Frédéric croit avoir perdu Urielle. Ce fragment est spirituellement travaillé dans l'orchestre ainsi que quelques autres, quoique cependant la musique originale fasse le fond de ce ballet.

On remarque au second acte le pas d'Urielle avec toutes les femmes. Il y a là une charmante valse dialoguée avec esprit entre tous les instruments. La musique de drame abonde au troisième en plusieurs endroits, et notamment dans le débat d'amour et de jalousie entre Urielle, Frédéric et Lilia. La prière de cette dernière pour sa rivale est d'un beau style harmonique. Nous aimons à le dire, si on n'allait pas à l'Opéra pour voir l'amusant ballet de MM. de Saint-Georges et Mazilier, on irait pour entendre la jolie musique de MM. Benoist et Reber.

Henri Blanchard.

THÉATRE-ITALIEN.

L'OUVERTURE. — LUCIA DI LAMMERMOOR. — NORMA.

On a fort bien fait d'inaugurer la nouvelle entreprise sous les auspices de *la Lucia*, opéra qui, sans être usé, est devenu dans les pays de langue française le plus populaire de tous ceux de Donizetti. Il n'est pas de ville ayant la prétention de posséder un opéra, pas de théâtre réunissant un ténor éreinté, une roucouleuse édentée, un beuglard appelé basse, ou tout simplement une utilité également incapable de tout, qui n'ait entrepris de faire entendre les infortunes musicales du sire de Ravenswood. Et ces infortunes, qui pouvaient devenir celles du public, ont été prises, grâce à Dieu, du bon côté; et l'on s'est donné la peine de démêler au milieu de ces terribles exécutions les mélodies fraîches et limpides de la mélancolique composition. Si nous n'avions ici rien de semblable à craindre, nous sommes jusqu'à un certain point embarrassé de dire ce qu'a été l'exécution. La raison en est que nous détestons les lieux communs, de quelque nature qu'ils soient, et que toutes les formules de l'éloge ayant été épuisées et renouvelées jusqu'à l'hyperbole en l'honneur des merveilleux chanteurs du Théâtre-Italien, nous ne savons que dire pour être un peu nous-même. On est d'autant plus mortifié de n'avoir que les mots de tout le monde pour exprimer son plaisir tout personnel, qu'on s'est cru volontiers privilégié en fait de sensations. La satisfaction a été si complète, si intime, qu'on se sait le meilleur gré du monde d'avoir l'oreille si délicate. A coup sûr, personne n'a senti comme nous l'exquise pureté de ce chant, et pourtant tous nos voisins s'expriment comme nous avions envie de le faire. Nous n'avons qu'un parti à prendre, c'est d'inviter nos lecteurs à aller entendre Rubini, Tamburini et madame Persiani, s'ils veulent croire au progrès chez des gens qu'on entend depuis dix ans.

A la *Lucia* a succédé *Norma*, ou, si vous l'aimez mieux, à madame Persiani a succédé mademoiselle Grisi, toujours belle, toujours sûre de son public et d'elle-même, faisant suivre de beaux éclats de jalousie les fins gazouillements de ses allegros, accompagnant le tout d'œillades caressantes ou terribles. Elle a produit à côté d'elle mademoiselle Nencini, qu'un si dangereux voisinage a peut-être intimidée, et qui a paru médiocre. Lablache, en Grand-Druide à barbe grise, en jupon rouge et châle bleu, fait à la vue l'effet d'un beau Père éternel d'église de village. Heureusement sa coopération à l'exécution de *Norma* est loin d'être de la musique en peinture.

A. S.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

SÉANCE DU 5 OCTOBRE 1840.

Chaque année l'Institut ouvre à un jeune compositeur la route qui doit le mener au théâtre, but de ses travaux et de son ambition; cette route n'est, à la vérité, ni bien courte ni bien sûre; et si, comme le dit un proverbe, tous les chemins mènent à Rome, on serait tenté de croire que le chemin de Rome n'est pas de ceux qui mènent au théâtre, mais il n'en sera plus ainsi à l'avenir, nous avons lieu de l'espérer. Une généreuse innovation a été faite : M. Léon Pillet vient de tendre la main au jeune lauréat de cette année, qui de la coupole étroite de la salle de l'Institut, a passé avec ses chanteurs et son orchestre sur notre première scène lyrique. C'est bien; on ne saurait assez applaudir à ce bienfait, et ce que M. Léon Pillet a fait volontairement pour le compositeur envoyé à Rome, M. Crosnier le fera dorénavant, nous n'en voulons pas douter, pour le compositeur que Rome nous aura rendu; d'ailleurs, il est temps que cette clause formelle du privilége de l'Opéra-Comique obtienne son exécution; et maintenant, jeunes lauréats, laissez-vous conduire par l'espoir sur cette route que vous ouvre le grand prix, et ne dites plus avec notre premier poëte que l'espoir mène à des portes closes; marchez, et à votre retour d'Italie, venez frapper à l'Opéra-Comique, et l'on vous ouvrira; l'évangile sera désormais une vérité.

L'élève couronné cette fois-ci est M. Bazin. Sa cantate a été vivement applaudie à la séance de l'Institut, espèce de fête de famille où les bravos sont une conséquence d'ailleurs naturelle du laurier académique. Une seconde audition offerte par l'Opéra nous permet de juger plus sûrement l'œuvre de M. Bazin. Ce qui la distingue principalement, c'est une certaine élégance de facture qui séduit ; les mélodies s'y produisent en assez grand nombre, et l'orchestration ne manque ni de facilité ni de brillant. La représentation de cette scène lyrique à l'Opéra pourrait rendre M. Bazin justiciable d'une critique plus exigeante que celle du public convié à la séance de l'Institut ; mais, pour notre part, nous nous désistons volontiers de notre droit. *Loyse de Montfort* n'est pas une œuvre destinée par son auteur à entrer en parallèle avec les partitions écrites pour l'Opéra, c'est une cantate qui marque le point de départ d'un jeune compositeur, et dans ces conditions, nous nous plaisons à dire qu'elle fait concevoir de très légitimes espérances. M. Bazin trouvera, nous le croyons, la route qu'il cherche encore, et un jour il reviendra sur ce même théâtre de l'Opéra régler avec nous le compte de nos avances.

A l'Institut comme à l'Opéra les chanteurs étaient les mêmes, excepté le ténor M. Roger, que remplace M. Marié au théâtre. L'exécution a été fort remarquable. Madame Stoltz surtout s'est montrée encore plus pathétique et plus entraînante que jamais.

La spécialité de la *Gazette musicale* nous permet de ne pas nous occuper des discours et des rapports de M. Raoul Rochette ; nous profitons de la dispense. Il nous reste seulement à parler d'une ouverture composée par M. Boisselot, pensionnaire-*libéré* de Rome, laquelle ouvrit la séance, et mérite d'être traitée par la critique comme œuvre de valeur.

Cette ouverture a tout d'abord merveilleusement disposé l'auditoire, dont une partie sans doute ne connaissait pas encore M. Boisselot ; à la première lecture du programme les sympathies n'avaient pu être générales pour un nom que la musique instrumentale n'avait pas encore signalé, mais il est arrivé ce qui arrive toujours après une défiance reconnue injuste : la réaction a rendu le succès plus retentissant. On a donc beaucoup applaudi M. Boisselot, et maintenant, à ceux qui ne le connaissent que par cette ouverture, nous dirons que M. Boisselot, aujourd'hui au nombre des jeunes compositeurs rangés en bataille devant l'Opéra-Comique, est, suivant notre conviction, l'un des aspirants qui parviendront à un grade élevé.

Et d'abord c'est bien réellement un compositeur nouveau. La musique de M. Boisselot n'est pas une refonte de Rossini et de Meyerbeer ; M. Boisselot est original. Les mélodies jetées dans l'ouverture que nous apprécions ici, viennent franchement de lui, et n'ont pas d'autre parenté ; elles sont en outre traitées avec goût et bien enchâssées dans le travail d'orchestre, où nous avons remarqué quelques nouvelles combinaisons instrumentales qui produisent un bon effet : nous citerons les accords des flûtes et des hautbois sur le chant des cors qui se trouve dans l'*allegro* et la fin de l'*andante* en *la* majeur. Malgré la complication souvent hardie du travail harmonique, il y a partout de la clarté, et le chant principal poursuit son cours à l'aise à travers les plus ingénieuses combinaisons. Nous aurions désiré que la *coda* de l'ouverture eût un peu plus de développement, mais malgré cela nous devons dire que la composition de M. Boisselot est l'œuvre remarquable d'un esprit mûri par la réflexion et par l'étude approfondie des grands maîtres. M. Boisselot est déjà loin dans une voie arrêtée ; Beethoven et Weber ont servi à l'orienter, mais il marche libre et indépendant.

Et maintenant c'est au théâtre que nous l'attendons : Comme pensionnaire sortant de l'Institut, M. Boisselot a le droit d'être représenté sur l'une de nos scènes lyriques ; son ouverture prouve suffisamment qu'il est musicien de talent et d'imagination ; aussi nous ne doutons pas que les directeurs de nos théâtres d'opéra ne s'empressent de l'accueillir et de lui fournir les moyens de débuter publiquement.

G. V.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Depuis quelque temps le vaudeville tourne singulièrement au lugubre ; s'il ne déserte pas entièrement ses folies d'autrefois, il veut du moins cumuler le calembourg avec la tirade sérieuse ; il veut associer à l'ennui de ses vieilles plaisanteries, l'ennui non moins irrésistible des trivialités mélodramatiques, genre d'alliance qui, comme on voit, n'a rien de bien divertissant. Ou bien il se répète lui-même en faisant retentir pour la millième fois cet éclat de rire grivois qui ne trouve plus d'échos ; ou bien il emprunte au drame ce terrible hoquet, seul langage de la passion et de la douleur aux théâtres du boulevard. Il semble qu'il n'ait pas d'autre alternative que d'être plagiaire de ses propres inepties, ou plagiaire des inepties d'autrui. Ce mal, nous le constatons sans avoir l'espoir de le voir guérir. Tant que la scène sera une exploitation, l'art un métier, il sera nécessaire que le procédé matériel l'emporte sur l'esprit d'invention ; de plus en plus se restreindra le nombre des auteurs, s'agrandira le nombre des manœuvres. Ce n'est pas que l'on ne tente de rajeunir certains moyens usés jusqu'à la corde. C'est ainsi qu'aux vieux ressorts qui ne jouaient plus, on en a substitué de nouveaux ; mais l'échange n'a rien eu d'heureux. La pièce de madame Ancelot, *Marguerite*, si pleine d'ailleurs de finesse, de spirituels détails, nous en est une preuve fâcheuse. Elle roule tout entière sur la possibilité d'un inceste légal qui aurait été sanctionné par la cérémonie du mariage entre un frère et une sœur ignorant leur parenté ; mais comme on ne saurait tolérer une telle monstruosité sur la scène, on sent bien que l'auteur a les moyens de nous démontrer que ce n'est là qu'une erreur des deux époux ; seulement, pour éclaircir un tel mystère, il ne trouve rien de mieux que d'évoquer un meurtre déjà ancien au dénouement. On appelle cela un vaudeville. Nous ne disputerons pas sur les termes.

Donc le comte Albert de Saint-Méry est placé dans cette singulière position qu'il est amoureux fou de sa femme, jeune orpheline à laquelle il a fait partager sa fortune, et que cependant il se condamne dans son ménage à une espèce de veuvage anticipé, ou si l'on veut à un divorce permanent. Que signifie une pareille contradiction ? La voici. Il faut que vous sachiez d'abord que le père d'Albert est mort en lui recommandant une jeune fille sans biens, sans appuis, sans parents, mademoiselle Marguerite de Senneville. Albert, fidèle aux volontés suprêmes du vieux comte, a cherché mademoiselle de Senneville, l'a aimée et l'a épousée. Mais la lune de miel s'est éclipsée avant même d'avoir brillé ; car il a trouvé dans des papiers de famille un mémoire duquel résulte pour lui la terrible conviction que sa femme est sa sœur. Dans ce mémoire, en effet, M. de Saint-Méry se justifie d'un meurtre dont il avait été accusé sur la personne du père de Marguerite ; il raconte comment ayant eu des relations criminelles avec madame de Senneville, et un enfant étant né de ces relations, le mari avait voulu se venger, et comment dans la lutte imprévue qui s'était engagée, il avait eu le malheur de tuer son adversaire. Plus de doutes pour Albert ! M. et madame de Senneville n'ont jamais eu d'une

fille : c'est donc sa propre sœur qu'il a épousée. Vous pensez donc qu'on ne peut équivoquer long-temps sur un pareil sujet, qui d'ailleurs n'est acceptable un seul instant, que parce que le spectateur sait parfaitement que cet honnête Albert se trompe. En effet, la lumière ne tarde pas à se faire. Un frère de M. de Senneville, qui, pour un motif assez peu expliqué, a pris le nom de Bonnard, revient tout exprès des États-Unis avec une fortune considérable, et la solution de la terrible question qui tourmente le malheureux époux. M. Bonnard, par suite des habiles investigations qu'il a faites sur la mort de son frère, a obtenu la preuve que Senneville était porteur d'un million de billets de banque lorsqu'il a disparu. Ce qui vient encore fortifier ce fait, c'est que le comte de Saint-Méry, pauvre avant le meurtre, était riche après; il y a donc eu à la fois vol et assassinat. Quant à cette intrigue prétendue du comte avec madame de Senneville, à la colère du mari contre le séducteur, et le combat qui en aurait été la suite, et dans lequel l'amant supposé aurait si malheureusement triomphé; tout cela n'a été qu'une fable inventée par l'avocat dans sa plaidoirie pour sauver son client, un prétexte à mouvements oratoires. La vérité est que le comte a tué Senneville pour s'emparer du million qu'il avait sur lui Cette vérité est peu flatteuse pour la mémoire du comte, mais elle a cela d'heureux qu'elle légitime les amours d'Albert et de Marguerite, et leur permet un hymen sans remords.

Aisni donc, on le voit, l'inceste noue, le meurtre dénoue; que ferait de mieux le drame le plus effréné! De tels moyens sont si improbables, si en dehors de nos mœurs et de nos idées, qu'il est impossible de les prendre au sérieux, quelque habileté que puisse déployer l'auteur pour les faire accepter. L'on sait trop à l'avance qu'il a dans sa gibecière dramatique quelque bon tour pour escamoter ce ridicule inceste qui ne peut obtenir un seul instant créance, puisqu'il n'effraie pas. Du reste, lorsqu'on commence une pièce par quelque chose d'aussi exorbitant, il est difficile de continuer sans démentir ces étranges prémices. L'invraisemblable appelle l'invraisemblable; le crime au premier acte c'est le crime au dernier. Maintenant faut-il dire que la pièce de madame Ancelot a des parties charmantes, que d'élégantes broderies dissimulent heureusement le fonds si sombre? Ne sait-on pas que le fier, l'ingénieux, le joli, l'imprévu font rarement défaut à l'auteur de *Marie?* Nous ajouterons seulement que mademoiselle Brohan dans un rôle épisodique a montré la verve la plus gracieuse, et que Ferville a été ce qu'il est d'ordinaire, c'est-à-dire excellent. — Qui peut donc retarder à ce théâtre la première représentation du *Neveu du mercier*, cette pièce sur laquelle on fonde de si légitimes espérances, et qui a d'ailleurs dans les noms de ses auteurs MM. Mallefille et Roger de Beauvoir un garant de succès? Espérons que la prochaine apparition du *Neveu du mercier* compensera pour l'administration les chutes ou les demi-réussites qui se sont pendant quelque temps succédé à ce théâtre avec une déplorable obstination.

Constatons à l'Ambigu-Comique l'acte de décès d'un mélodrame en trois actes, *la Porte secrète*. Tout ce qui a été si fort applaudi dans les œuvres de ce genre, chambres mystérieuses, souterrains, chaines au bruit lugubre, etc., etc., tout le vieux matériel autrefois mis au service de la vertu persécutée puis récompensée, du crime victorieux puis livré aux gendarmes ou au bourreau, tout a été accumulé dans la pièce nouvelle sans exciter chez le public d'autre émotion que l'ennui. Serait-ce donc que les farouches niaiseries du mélodrame n'auraient plus de chance de succès? Nous en féliciterions les habitués de l'Ambigu.

Au Cirque-Olympique, des merveilles, des talismans tels qu'il en existe dans le royaume des génies, toutes sortes de folies charmantes, spirituelles ou bouffonnes, des arbres qui se changent en maisons, des chemins de fer qui s'improvisent par l'invisible pouvoir de fantastiques ingénieurs, des morts ressuscités, des omnibus transformés en ménageries, en un mot des choses impossibles et qui cependant s'accomplissent sous vos yeux : mais par malheur une intrigue vulgaire au milieu de toutes ces étrangetés, un dialogue indigent, des caractères sans verve, sans énergie comique, en un mot d'admirables accessoires et une pauvre pièce, voilà le *Mirliton enchanté*, féerie en trois actes et vingt-sept tableaux, par MM. Anicet-Bourgeois et Ferdinant Laloue. Il est vraiment merveilleux de voir toute l'intelligence qu'il y a dans ces ficelles, ces trappes, ces panneaux mobiles, dans tous les ressorts secrets de ces prodiges. Le véritable auteur de ces sortes de pièces, c'est le machiniste; les véritables acteurs ce sont les machines. Mais lorsque les machines ont tant d'esprit, le dialogue ne pourrait-il pas en avoir un peu?

DANSE DES NÈGRES A ALGER.

A la fête du Baïram, qui suit les quarante jours de jeûne du Ramadan, et que les Musulmans célèbrent en général avec beaucoup d'éclat, les nègres d'Alger, esclaves ou libres, se réunissent par groupes de dix hommes à cinquante, pour se réjouir et danser la plus grande partie de la journée. Après avoir long-temps parcouru les rues de la ville et dansé au son de la musique devant les portes des maisons de leurs maîtres ou de leurs patrons, ils se rassemblent à Bab-el-Oued. Chaque danseur tient à ses deux mains un instrument en fer qui ressemble à des castagnettes, d'un pied environ de dimension. Il n'y a par bande qu'un seul tambour. Le musicien porte ce tambour à sa gauche; il le bat en mesure avec les doigts de la main gauche, et au moyen d'une baguette en forme de serpe qu'il tient à sa main droite. D'autres ne sont armés que de bâtons courts. Ces groupes sont les plus intéressants; il y a dans leur danse plus de caractère et plus de variété dans les attitudes. Leurs bâtons se rencontrent et se frappent en f'air avec une mesure et une précision telles, qu'à entendre leur choc, on dirait que deux seulement se sont rencontrés.

La marche se fait sur deux rangs. Les danseurs se tournent en tous sens, et frappent en cadence les bâtons de ceux qui se trouvent en avant, en arrière, et à côté d'eux. A certains temps de la musique, ils frappent par-dessus leurs épaules sans se détourner.

Les musiciens se tiennent ordinairement au milieu de la danse, et les danseurs forment à l'entour un cercle bondissant. Quelquefois ils s'arrêtent tout d'un coup, puis font quelques pas de l'air le plus grave du monde en balançant leur tête et leurs bras de droite et de gauche. Quelques uns quittent leur rang, s'élancent au milieu du cercle, commencent à tourner sur eux-mêmes, et terminent leur pirouette en s'inclinant jusqu'à terre.

Cette danse, dont il serait trop long de détailler tous les incidents, porte un cachet d'originalité remarquable, et figurerait avec bonheur dans un de nos ballets. MM. Lessore et Wild, qui ont publié un grand ouvrage sur Alger, lui ont consacré une de leurs planches. C'est aux mêmes auteurs que nous sommes redevables de la description que nous venons de communiquer à nos lecteurs.

Revue critique.

STABAT MATER de Pergolèse, arrangé pour grand orchestre avec chœurs par ALEXIS LVOFF, membre des Académies de Bologne et de Saint-Pétersbourg.

Il existe encore d'honnêtes musiciens qui mettent leur plus vive jouissance à rechercher les chefs-d'œuvre des anciens maîtres pour se pénétrer de leur mérite incomparable; et quand on apporte à cette étude autant de zèle et d'intelligence que l'auteur dont nous allons parler, les travaux qui en résultent ne méritent pas moins d'estime et de reconnaissance que des ouvrages originaux. Ce serait une grave erreur que de supposer à M. Lvoff la prétention d'ajouter à la perfection de l'œuvre de Pergolèse, quand évidemment il n'a eu pour but que d'en rappeler le sublime exemple à l'école moderne et de le faire classer dans le répertoire des exécutions contemporaines. Sous l'influence de cette conviction, et malgré tous les scrupules esthétiques suscités par ce mode d'arrangements secondaires, on ne saurait donc contester l'importance et l'intérêt de la publication actuelle.

A une époque comme la nôtre, où les diverses branches de l'art musical ont pris une extension si divergente, au point de s'être souvent modifiées de la manière la plus anormale, c'est un besoin essentiel et un noble devoir que de remonter aux sources primitives pour y puiser de nouveaux éléments de force et de fécondité. Mais pour resserrer utilement ces liens de parenté avec les grands maîtres du temps passé, la pratique de leurs compositions, adaptées s'il le faut aux exigences du goût moderne, aura toujours plus d'efficacité qu'une imitation pâle et médiocre de leur merveilleux style. Ce dernier procédé offre en effet le danger d'une pente rétrograde, les imitateurs en question s'attachant trop fréquemment à reproduire surtout dans leurs pastiches des formes surannées que réprouve la pureté du goût.

Les admirateurs exclusifs de l'ancienne école sont tombés dans une exagération vicieuse en préconisant sa facture incomplète au même degré que le fond et la pensée de ses œuvres.

Autant celle-ci avait de grandeur et de noblesse, autant les détails de l'exécution matérielle se ressentent de l'inexpérience, des tâtonnements d'une science à son début; et l'on ne peut révoquer en doute le perfectionnement des formes, sinon de nos jours, du moins pendant la période intermédiaire qui succéda à cet âge d'or de l'art musical.

Ce fut avec Mozart, le chef de l'école idéale, que la musique, religieuse sous le rapport de la facture, parvint réellement à son apogée; et si je ne craignais d'être mal interprété, j'oserais dire qu'il serait à souhaiter que tous les ouvrages du temps précédent nous eussent été transmis revêtus de formes analogues, car la perfection de celles-ci aurait été une compensation suffisante aux inconvénients de cette transformation, désavantage fort léger d'ailleurs, puisque Mozart n'était pas trop éloigné de l'époque primitive, et que sa manière en a conservé le sentiment et les traits caractéristiques. Il a prouvé au contraire avec éclat combien les anciens chefs-d'œuvre pouvaient être embellis par la vivacité et la fraîcheur du coloris sans rien perdre pour ainsi dire de leur mérite intrinsèque, notamment par l'arrangement de l'oratorio du *Messie* de Haendel.

Nous sommes loin de blâmer ceux qui voudraient qu'on n'exécutât l'œuvre de Haendel que dans une cathédrale, avec un chœur de trois à quatre cents voix, appuyé des orgues et d'un quartette composé d'un nombre égal d'instruments à cordes, pour jouir de tout l'éclat et de toute l'énergie primitive de la composition. Sans doute que pour l'individu jaloux d'apprécier la valeur historique de la musique de Haendel, il serait préférable de l'entendre rendu avec des moyens aussi puissants, chose presque impossible du reste à réaliser aujourd'hui, en raison de cette circonstance majeure et bien notoire, à savoir que Haendel improvisait lui-même sur l'orgue l'accompagnement des premières exécutions du *Messie*. N'est-il pas permis de croire que le compositeur à qui l'emploi perfectionné des instruments à vent était encore inconnu, se serait alors servi des orgues pour produire les mêmes effets que Mozart confia plus tard à ces instruments à vent améliorés?

En tout cas, l'instrumentation de Mozart a embelli l'ouvrage de Haendel dans l'intérêt général de l'art. Il fallait à la vérité le génie d'un Mozart pour accomplir une pareille tâche avec une mesure aussi parfaite. Celui qui entreprend aujourd'hui un travail analogue ne peut donc rien faire de mieux que de le prendre pour modèle, sans chercher surtout à compliquer sa facture si simple et si naturelle. Car l'application des procédés d'instrumentation moderne serait le plus sûr moyen de rendre méconnaissables le thème et le caractère des anciennes œuvres.

Telle a été du reste la louable préoccupation de M. Lvoff. L'examen de sa partition démontre qu'il a pris pour type la sage instrumentation de Mozart. Trois trombones, deux trompettes, les timbales, deux clarinettes et deux bassons, tels sont les éléments de l'adjonction faite à l'orchestre primitif. Mais le plus souvent les clarinettes et les bassons ont seuls un rôle actif dans l'accompagnement, à l'instar de celui rempli par les bassons et les cors de bassette dans le *Requiem* de Mozart. La plus grande difficulté a dû être la traduction générale du quatuor des instruments à cordes, car Pergolèse l'avait écrit tout entier dans le style naïf du vieux temps, se bornant à trois parties la plupart du temps, et quelquefois même à deux. Fort souvent le complément d'harmonie allait de lui seul, et l'on a peine à s'expliquer pourquoi le compositeur a omis de l'écrire, ce qui produit des lacunes très sensibles. Mais dans d'autres endroits, ce remplissage offrait de grandes difficultés, surtout là où la mélodie semble ne comporter que trois parties; ou seulement deux, et où une voix supplémentaire peut être considérée comme superflue ou même nuisible. Ce grave obstacle a néanmoins toujours été surmonté avec bonheur par M. Lvoff, dont on ne saurait trop louer en général la discrétion. Les instruments à vent qu'il introduit, loin de couvrir jamais ni d'altérer le thème original, servent au contraire à l'éclairer davantage. Ils ont même un certain caractère indépendant qui concourt à l'effet d'ensemble tout-à-fait suivant les règles adoptées par Mozart, et nous citerons notamment à cet égard la strophe quatrième, *Quæ mœrebat*. Quelquefois seulement, par exemple, au début de la première partie, c'est peut-être à tort que la partie des violons a été transférée aux bassons et aux clarinettes; non que l'auteur ait méconnu ici le caractère de ces derniers instruments, mais parce que la basse conservée des instruments à corde paraît trop pleine et trop sonore avec les nouveaux dessus.

Toutefois il est étonnant que l'auteur d'un travail si consciencieux se soit laissé entraîner une fois à altérer la partie de basse au commencement de la deuxième strophe où M. Lvoff a modifié la phrase entière, au grand désavantage de la mélodie primitive, ce qu'il aura fait sans doute pour éviter un passage d'une certaine dureté qui se trouve chez Pergolèse dans la partie d'alto. Mais il y avait, selon nous, moyen de remédier à cette rudesse sans sacrifier la jolie basse du grand compositeur. C'est, du reste, le seul exemple dans tout l'ouvrage d'un changement défavorable et inutile. Il témoigne à cela près du zèle le plus conscien-

cieux et d'une appréciation pleine de délicatesse du chef-d'œuvre ancien, même dans de petits détails d'un caractère un peu suranné.

Ce qu'il y a de plus audacieux dans l'entreprise de M. Lvoff est, sans contredit, l'adjonction des chœurs, puisque Pergolèse n'écrivit le *Stabat* que pour deux voix, une de soprano, une de haute-contre. A la rigueur, il eût mieux valu respecter l'intention originelle du maître; mais comme pourtant cette introduction de chœurs n'a nullement gâté l'ouvrage, et que, d'ailleurs, les deux parties de chant primitives ont été conservées dans toute leur indépendance, on ne saurait adresser à l'arrangeur aucun blâme sérieux, et il faut même reconnaître qu'il a ajouté à la richesse de l'ensemble, car cette adjonction a été opérée avec une rare habileté et une intelligence supérieure du texte.

Ainsi, dans le premier morceau, la fusion intermittente du chœur avec les voix de solo rappelle heureusement la manière dont les deux chœurs sont traités dans le *Stabat* de Palestrina. Toutefois, c'est principalement sur le chœur que porte l'inconvénient de l'adjonction des parties complémentaires dans les passages précités où Pergolèse avait dessiné sa mélodie exclusivement pour deux ou trois. Ici l'arrangeur a dû restreindre le rôle du chœur à trois parties, au plus pour ne pas défigurer absolument l'harmonie primitive et n'en pas altérer la noble simplicité. Cela est surtout sensible dans les passages fugués, comme le *Fac ut ardeat*. Aussi le chant du thème n'est jamais du ressort du ténor, mais exclusivement dévolu à l'une des parties de soprano ou de contralto, comme dans la composition originale, ou bien à celle de basse, qu'il était facile d'extraire de l'accompagnement primordial. L'arrangeur a dû être surtout embarrassé par l'*Amen*, expressément écrit par Pergolèse pour deux voix seulement.

A propos du n° 10, *Fac ut portem*, nous remarquerons encore qu'il aurait mieux valu omettre l'accompagnement du chœur ainsi que la cadence servant de conclusion, ces deux accessoires sentant par trop l'opéra moderne, et ne cadrant nullement avec le caractère de l'œuvre sacrée.

Mais si nous avons cru devoir signaler les rares écueils qu'offrait un pareil travail, nous devons aussi déclarer franchement que le compositeur moderne a fait preuve, en les doublant, d'une grande habileté. On ne saurait trop louer surtout la noble intention qui a présidé à l'entreprise de M. Lvoff; car si une admiration éclairée et une ardente sympathie pour un si grand chef-d'œuvre étaient seuls capables de faire assumer une pareille tâche, nul doute aussi que M. Lvoff n'en eût parfaitement mesuré l'étendue et la difficulté. C'est donc une pleine justice que de constater, non seulement le talent, mais aussi le courage nécessaire pour accomplir un travail semblable, où l'artiste doit faire abnégation complète de lui-même, et s'effacer constamment pour laisser briller dans tout son jour le génie supérieur auquel il rend un hommage de prédilection.

R. WAGNER.

Nouvelles.

*** L'Opéra donne aujourd'hui, par extraordinaire, *la Juive*. Le rôle d'Eléazar sera chanté par M. Duprez.

*** Le comité des artistes dramatiques vient, dit-on, d'obtenir de l'Académie royale une représentation au bénéfice de leur caisse, qui doit être composée de la troisième représentation de la reprise de *Robert-le Diable*, dont le rôle sera incessamment chanté par Duprez. C'est, à ce que l'on nous assure, Duprez qui a fait à M. Léon Pillet la première demande d'une représentation au bénéfice de la caisse de l'association dramatique. M. Pillet, qui veut prouver qu'aucune idée généreuse ne lui est étrangère, s'est empressé de mettre la salle à la disposition des artistes. Le ministre a consenti, et, d'ici à peu de temps, l'on doit penser que cette représentation solennelle, à laquelle concourront tous les artistes de nos scènes parisiennes, aura lieu.

*** C'est à regret que nous nous voyons obligés de constater de nouveau l'inégalité du talent de M. Marié. Ce jeune artiste a été d'une faiblesse désespérante, mercredi dernier, en chantant à l'Opéra la cantate du lauréat de l'Institut. Nous recommandons à M. Marié de travailler avec soin, car les moyens ne lui manquent pas, et avec du travail un brillant avenir lui est assuré.

*** Madame Damoreau a fait, la semaine dernière, sa rentrée à l'Opéra-Comique dans l'*Ambassadrice*.

*** Le théâtre royal Italien donne aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, *Lucia di Lammermoor*, chantée par madame Persiani, MM. Rubini, Tamburini et Morelli. Incessamment, au même théâtre, *Lucrezia Borgia*.

*** Le théâtre de la Renaissance va rouvrir, mais l'entrepreneur a été obligé de renoncer aux pièces avec musique. Un second théâtre d'Opéra-Comique devient donc indispensable.

*** Notre célèbre professeur de chant, M. Géraldi, à qui nous devons un si grand nombre de chanteurs et cantatrices de talent, vient de donner un concert à Valenciennes avec madame Pauline Garcia Viardot, et MM. Servais et Dubois, jeune violoniste plein de talent et d'avenir. Recette abondante, fleurs, couronnes, rappel, bravos, ovations de toute espèce, rien n'a manqué à ces grands artistes. Leur succès a été complet.

*** La gracieuse pianiste, mademoiselle Cathinka de Dietz, est de retour à Paris. On annonce qu'elle donnera incessamment un concert au bénéfice des pauvres.

*** Un de nos plus célèbres littérateurs a terminé la traduction de l'*Oberon* de Weber, et il a fait pour cet ouvrage un poëme nouveau extrêmement dramatique. Déjà on s'occupe de la gravure, et plusieurs directeurs des théâtres de la province ont fait leur commande à M. Schlesinger, afin d'être les premiers à monter un des chefs-d'œuvre de l'illustre auteur du *Freischütz*.

*** *La Marseillaise* a été chantée cette semaine sur presque tous les théâtres de Paris, à la demande du public, et sans opposition de MM. les commissaires de police. On l'a chantée également sur presque tous les théâtres de province.

*** Plusieurs journaux ont annoncé que M. Henselt viendra cette année à Paris. Ce célèbre pianiste nous écrit que ses occupations le retiennent cette année à Saint-Pétersbourg, mais qu'il espère être à Paris pendant l'hiver de 1842.

*** La Société philharmonique, sous la direction de M. Loiseau, donnera son premier concert de l'année le 18 octobre dans la salle Montesquieu.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Nantes*. — Les *Huguenots* sont toujours, avec la *Juive*, l'opéra à succès. Lafeuillade et madame Dunhampy y recueillent de nombreux bravos.

*** *Bordeaux*. — Un amateur qui a, dit-on, une jolie voix de ténor, va débuter ici dans le rôle d'Eléazar de la *Juive*. M. Andrieu, ténor léger, a fait, au Grand-Théâtre, un premier début assez heureux pour lui faire espérer un succès dans les deux autres. Cet artiste avait été, il y a quelques années, l'un des acteurs aimés du public bordelais.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*. — Madame Jenny Colon-Leplus vient de s'engager pour les huit mois avec l'administration de notre théâtre au prix de 3,500 fr. par mois; malheureusement elle est fréquemment indisposée depuis quelque temps. C'est madame Nathan-Treilhet qui fait les beaux jours de l'Opéra. La salle est toujours pleine quand elle chante. On va donner ces jours-ci *Robert-le-Diable*.

*** *Londres*. — En l'absence des grandes jouissances musicales, on a institué des concerts-Musard. On les a établis au King's-Theatre sous le nom de *Promenade concerts*, avec M. Negri pour directeur, et M. Tolbecque pour chef d'orchestre. L'entrée coûte un schelling, sauf les places des loges qui se louent à bon compte aux familles entières.

*** *Hambourg*. — On a essayé de faire goûter ici la *Reine d'un jour*, de M. Adolphe Adam, mais soit que l'opéra n'ait pas plu par lui-même, soit que l'exécution, qui était réellement médiocre, ait compromis le succès, la tentative a peu réussi.

DEUX ABONNEMENTS DE MUSIQUE

POUR

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRA,

Chez MAURICE SCHLESINGER,

97, *rue Richelieu.*

PREMIER ABONNEMENT,

50 fr. par an.

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 fr.; il recevra pendant l'année *deux morceaux de musique instrumentale, ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qui lui plaira, il pourra *le garder* jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on *donnera* à chaque Abonné pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière, l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique en toute propriété.

L'abonnement de *six mois* est de 30 fr., pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour *trois mois* le prix est de 20 fr.; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois.

SECOND ABONNEMENT,

30 fr. par an.

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 fr. par an; il recevra *deux morceaux de musique, ou un morceau et une partition*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine.

L'abonnement de six mois est de 18 fr., et de trois mois, 12 fr. En province on recevra quatre morceaux à la fois.

N. B. MM. les Abonnés ont à leur disposition une grande bibliothèque de plus de 2,000 partitions anciennes et nouvelles et des partitions de piano gravées en France, en Allemagne et en Italie. Pour répondre aux demandes réitérées, on n'enverra jamais en province plus de quatre morceaux à la fois, ou, à la volonté de l'Abonné, trois morceaux et une partition. — *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés.* — *Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER,

97, RUE RICHELIEU.

25ème Quintetto

POUR

2 VIOLONS, ALTO et 2 VIOLONCELLES;

composé par

GEORGE ONSLOW.

OEuvre 61. Prix : 18 fr.

LA SÉRÉNADE, ADIEU ET ROSEMONDE,

DE SCHUBERT,

VARIÉS POUR LE PIANO;

PAR AD. LECARPENTIER.

Op. 57. N. 1, 2, 3. Prix de chaque : 4 fr. 50 c.

DOUZE MÉLODIES.

Paroles de

MM. EMILE DESCHAMPS et HENRI BLAZE;

musique de

G. MEYERBEER.

Edition de luxe cartonnée. — Prix *net* : 15 fr.

Cet Album contient :

N° 1. Fantaisie.
2. Seul.
3. La Marguerite du Poëte.
4. Suleika.
5. Le Jardin du Cœur.
6. Guide au bord ta nacelle.
7. Scirocco.
N° 8. La chanson de maître Floh.
9. Chanson des Moissonneurs vendéens.
10. De ma première amie.
11. Elle et Moi.
12. Chanson de Mai.

Mélodies de G. MEYERBEER *publiées précédemment.*

Rachel à Nephtali.	2	»	Le Ranz des vaches d'Appenzel	3	»
A une jeune mère.	2	»	Le Vœu pendant l'orage.	3	»
Le Moine (pour voix de basse).	6	»	Le poëte mourant.	5	»
Ma Barque légère. Romance.	3	»	Scène et Prière, composées pour Mario, dans *Robert-le-Diable.*	6	»
Ballade de la reine Marguerite.	2	»	Nella.	2	»
La Folle de Saint-Joseph.	2	»	La Fille de l'Air.	2	»
Mère grand, nocturne à deux voix.	3	»			

Pour paraître incessamment :

Mélodies religieuses.

paroles de

M. LEGOUVÉ;

musique de

G. MEYERBEER.

MEYERBEER.	C'est elle.	3	»
—	Les feuilles de Rose.	3	75
—	Mina.	3	75

OBERON,

DE WEBER.

TRADUCTION FRANÇAISE.

Grande Partition. | Parties d'Orchestre.
Partition de Piano, et Chant.

Le libretto s'imprime séparément.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. REVUE ET N° 58.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
5 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	54 »	58 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 18 octobre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles paraissant pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Du métier de virtuose; par R. WAGNER. — Théâtre de l'Opéra-Comique : Première représentation de *Jeanne de Naples*; par H. BLANCHARD. — Chronique dramatique. — Opéras permis, titres prohibés. — Nouvelles. — Annonces.

A dater du 1er novembre, la Gazette reparaîtra deux fois par semaine pendant tout l'hiver.

Dimanche prochain, MM. les Abonnés recevront les Portraits de MM. Duprez, Rubini, Tamburini; MMMES Damoreau, Eugénie Garcia, et Pauline Garcia Viardot.

Le huitième Concert offert aux seuls Abonnés de la Gazette musicale aura lieu dans le mois de novembre. Nous donnerons incessamment le Programme.

DU MÉTIER DE VIRTUOSE

ET DE L'INDÉPENDANCE DES COMPOSITEURS.

FANTAISIE ESTHÉTIQUE D'UN MUSICIEN.

D'après une vieille légende, il existe quelque part un joyau inestimable dont l'éclat rayonnant procure soudain à l'heureux mortel qui peut fixer son regard sur lui, toutes les lumières de l'intelligence et les joies intimes d'une conscience satisfaite; mais ce miraculeux trésor est depuis bien des siècles enfoui dans un abîme profond. Au dire de la chronique, il y eut jadis des hommes favorisés par le destin, et dont l'œil, doué d'un pouvoir surnaturel, pénétrait la masse de ruines et de décombres où gisaient l'un sur l'autre entassés des portiques, des colonnades, et mille autres débris informes de gigantesques palais. C'est du sein de ce chaos que le bijou fantastique les éblouit de sa prodigieuse clarté et remplit leurs cœurs d'une extase céleste. Ils furent saisis alors d'un grand désir de soulever cet immense amas de ruines pour rendre manifeste à tous les yeux la splendeur du joyau magique qui devait faire pâlir jusqu'aux rayons du soleil, et qui survivrait non seulement à réchauffer nos organes corporels, mais encore à vivifier les fibres les plus délicates de l'âme. Mais tous leurs efforts furent vains; ils ne purent ébranler la masse inerte sous laquelle était enseveli le précieux talisman.

Les siècles s'accumulèrent; quelques esprits sublimes reflétèrent depuis sur le monde les rayons lumineux que la vue du trésor lointain leur avait communiqués, mais jamais

personne n'approcha du profond sanctuaire qui recélait la pierre miraculeuse. On eut l'idée d'ouvrir des mines et des conduits souterrains qui pussent, avec les procédés de l'art, faciliter la recherche du bijou mystérieux. On exécuta des travaux et des excavations admirables; mais on poussa si loin les précautions et l'artifice, on creusa tant de galeries transversales, on ouvrit tant de mines accessoires, que par la suite des temps la confusion s'établit entre toutes ces voies divergentes, et l'on perdit définitivement dans ce labyrinthe le secret de la direction propice.

Tout cet immense travail était donc devenu inutile; on y renonça. Les mines furent abandonnées, et déjà leurs voûtes menaçaient de s'écrouler de toutes parts, quand survint un pauvre mineur qui, selon la chronique, était né à Salzbourg. Celui-ci examina attentivement l'œuvre grandiose de ses devanciers, et suivit avec une curiosité mêlée d'admiration les détours compliqués de ces tranchées innombrables. Tout-à-coup il sentit son cœur ému d'une sensation pleine de volupté, et il aperçut à une faible distance le joyau magique qui l'inondait de sa radieuse clarté. Il embrassa alors d'un coup d'œil rapide et simultanément l'ensemble du labyrinthe. Le talisman lumineux traçait devant lui la route tant désirée, et comme entraîné sur un rayon de flamme, le pauvre mineur parvint au fond de l'abîme jusqu'auprès de l'éblouissant trésor. En même temps, une émanation miraculeuse inonda la terre d'une splendeur fugitive et fit tressaillir tous les cœurs d'une joie ineffable; mais personne ne revit plus jamais le mineur de Salzbourg.

Ce fut un autre mineur de Bonn qui conçut le premier pressentiment de cette précieuse découverte; il se tenait à l'entrée de la mine, et il ne tarda pas à distinguer à son tour le chemin privilégié du trésor; mais les ardents rayons projetés par celui-ci vinrent frapper sa vue si subitement qu'il en devint aveugle. Tous ses sens furent paralysés à l'aspect d'un océan de flammes crépitantes, et saisi de vertige il se précipita dans l'abîme où sa chute provoqua une ruine générale, et où retentit l'épouvantable fracas des voûtes écroulées et des piliers démolis. Et l'on n'entendit plus jamais parler du mineur de Bonn.

Ici se termine la légende, comme toutes les légendes de mineurs, par une catastrophe irréparable. On montre encore la place des anciennes excavations, et, dans ces derniers temps, on s'est occupé de déblayer plusieurs puits dans le but de retrouver et de recueillir les cadavres des deux pauvres mineurs. Les travaux sont poussés avec activité, et chaque passant emporte un fragment de ce déblais en échange d'une menue monnaie, parce que c'est une affaire d'amour-propre que de paraître avoir participé à cette pieuse réparation. Parfois, dit-on, l'on rencontre encore des filons étincelants que l'on transforme par la fusion en beaux ducats d'or; mais quant aux deux mineurs et au joyau magique, il y a longtemps que personne n'y pense plus.

Je ne saurais dire avec quelque certitude si cette légende est de pure invention ou basée sur quelque fait réel; mais elle mérite en tout cas d'être mentionnée par les applications dont cette allégorie est susceptible, car le talisman mystérieux peut être regardé comme l'emblème du secret magique, idéal, de l'art musical. Sur cette seule donnée, il serait facile de découvrir une assimilation à la mine et aux décombres. En effet, celui qu'inspire le génie de la musique et qui éprouve le besoin de traduire en notes ses pensées intimes, rencontrera d'abord l'amoncellement des ruines, et parviendra peut-être ensuite dans la mine, régulièrement creusée par l'art; mais combien peu pénétreront jusqu'à la crypte profonde où repose la divine essence? Le nouvel adepte se heurtera d'abord contre l'épaisse muraille élevée par la vanité, l'ignorance et la routine, comme un rempart défendant l'approche du tabernacle sacré. Cette masse lourde et compacte effraie le regard le moins timide, et souvent on a peine à se persuader que ce n'est qu'une enveloppe trompeuse qui dérobe à l'œil le secret du beau et du vrai. Examinons de plus près les causes de cette étrange méprise.

Toute composition musicale a besoin pour être jugée d'être exécutée; l'exécution est donc une partie importante de l'art musical, et pour ainsi dire sa condition de vitalité la plus essentielle. Sa première règle doit être, en conséquence, de traduire avec une fidélité scrupuleuse les intentions du compositeur, afin de transmettre aux sens l'inspiration de la pensée sans altération ni déchet. Le plus grand mérite du virtuose consiste donc à se pénétrer parfaitement de l'idée musicale du morceau qu'il exécute, et à n'y introduire aucune modification de son cru. C'est-à-dire qu'il n'y a vraiment d'exécution parfaite que celle dont se charge le compositeur lui-même, et nul n'en approchera davantage que l'individu doué tout à la fois de la faculté créatrice et d'une organisation assez souple pour s'assimiler en quelque façon la pensée d'autrui. Restent après cela les artistes qui, sans prétendre au talent de l'invention, n'ont rien à sacrifier pour saisir et pour rendre telle qu'elle se comporte une inspiration étrangère; car, en fait d'exécution musicale, il faudrait à la rigueur que ni les défauts ni les qualités de l'exécutant ne pussent influencer l'auditeur, et que le mérite seul de la composition maîtrisât toute son attention; d'où cette conséquence rigoureuse qu'il faut ou bien dénier toute importance à l'exécution musicale, ou bien lui en attribuer une tellement exagérée, qu'on la mettrait au niveau de la conception, à la manifestation de laquelle son concours est indispensable.

Or, il est difficile de décider s'il faut s'en prendre au goût superficiel du public, ou bien à la vanité des virtuoses, de cette habitude contractée avec le temps de traiter l'exécution musicale comme une chose absolument indépendante du fond auquel elle s'appliquait. Mais il est certain, qu'en général le public n'a pas témoigné d'un sens critique assez profond pour apprécier à leur juste valeur les œuvres musicales à la portée de leur idée fondamentale. Il arriva ainsi que maintes fois le rôle secondaire de l'exécution fut confondu avec la fonction créatrice de la pensée, qu'on alla jusqu'à méconnaître tout-à-fait. De leur côté, les artistes exécutants méritent le grave reproche d'avoir abusé de cette propension vicieuse, et d'avoir trop souvent mis tout en œuvre pour substituer à la pensée dont ils se faisaient les interprètes, leur propre individualité. Cette injuste prédominance accordée au virtuose sur l'auteur de la composition, eut pour conséquence directe de faire admettre qu'en général celui-là devait largement user du droit de modifier à son gré le texte auquel il voulait bien prêter l'éclat de la publicité. L'exemple fut donné par le premier virtuose qui eut la fantaisie de surexciter l'attention et la sympathie de ses auditeurs en mettant exclusivement en relief ses qualités personnelles. L'effet inévitable d'une semblable méthode fut donc que les ouvrages des maîtres furent tous plus ou moins défigurés, suivant que les exécutants étaient doués d'un talent réel, ou simplement d'une certaine habileté machinale.

Telle fut l'origine d'une tradition si fatale à l'art musical. C'est de cette époque que datent les virtuoses à réputation. Ceux-ci, moins pour obvier à cette altération déplorable des ouvrages, produit d'une libre inspiration, que pour avoir encore plus d'occasions de faire briller leurs avantages, imposent aux musiciens un nouveau genre de compositions, à savoir celui de morceaux concertants. La condition première de leur facture consistait dans le sacrifice de toute idée artistique et indépendante, et dans un asservissement

perpétuel à telle ou telle qualité d'organe ou de doigté propre à chaque exécutant. L'essentiel était d'omettre, d'annuler tout effet musical capable de maîtriser le virtuose malgré lui ou de le rejeter momentanément sur le second plan. Plus le public prit goût aux jouissances superficielles attachées à ce mode d'exécution, plus les compositions de cette nature devinrent insipides et dépourvues de caractère. Toutefois, ce fut pour ainsi dire un bonheur pour l'art que les virtuoses s'adonnassent ainsi à un genre spécialement fait pour eux, car ce fut autant de gagné pour les saines productions de l'art, soustraites par leur propre mérite à de semblables mutilations. Mais l'abus dépassa bientôt ses premières limites; la *virtuosité* devint de plus en plus envahissante, et toute composition musicale dut se résigner, pour avoir sa part des suffrages publics, à servir d'instrument et de prétexte aux expériences capricieuses des exécutants.

Dans quelle situation singulière, en effet, n'est pas tombé aujourd'hui l'art musical : le but véritable a été sacrifié à l'accessoire, ou plutôt c'est l'accessoire qui est devenu le principal but. Ce serait déjà une triste nécessité que l'obligation imposée aux compositeurs d'arranger leurs ouvrages dans l'intérêt de telle ou telle qualité spéciale de l'exécutant, mais on est allé bien plus loin. Le musicien qui veut, aujourd'hui, conquérir la sympathie des masses, est forcé de prendre pour point de départ cet amour-propre intraitable des virtuoses, et de concilier avec une pareille servitude les miracles qu'on attend de son génie. A la vérité, il faut rendre cette justice à l'époque actuelle, qu'elle a produit des artistes qui ont su, en dépit de cette obsession préjudiciable, donner à leur talent un développement idéal et grandiose. Le résultat de leurs efforts a même été de purifier et d'ennoblir la fonction du virtuose. Plusieurs de ceux-ci, en petit nombre il est vrai, et grâce à leur organisation d'élite, ont touché aux sommités de l'art, principalement dans le genre instrumental; mais encore ont-ils dû, pour asseoir et soutenir leur réputation, se résigner à capituler avec leur conscience et à sacrifier maintes fois à la mode la pureté de leur goût.

C'est surtout dans l'exercice de la profession du chant que l'abus que nous signalons a pris un empire pernicieux. Depuis long-temps on est convenu de considérer les chanteurs italiens comme le modèle absolu du genre; c'est donc sur eux que porteront principalement nos remarques critiques. Les Italiens sont habitués à s'exercer exclusivement dans la musique dramatique, et, selon nous, il serait bien préférable qu'ils donnassent carrière à leurs talents à la manière des virtuoses instrumentistes et sur l'estrade tapissée de nos salles de concerts; car tout ce qui constitue le matériel d'un opéra, c'est-à-dire les chœurs, l'orchestre, les décors, l'action, tout cela est pour ainsi dire non avenu avec les artistes italiens. Bref, ils sont parvenus à réduire les représentations dramatiques à de simples exhibitions musicales et à asservir les compositeurs à leurs caprices les plus étranges, et ceux d'entre ces derniers qui jouissent aujourd'hui de quelque renommée, la doivent par-dessus tout à l'excès de leur complaisance et à leur servilité pour leurs ténors ou leurs *prime donne*.

Il y a sans doute dans la manière italienne une séduction particulière, et celui qui a entendu les premiers sujets du Théâtre-Italien de Paris se rend aisément compte de cette prédominance usurpée par l'exécution sur la composition elle-même; mais le plus grand malheur dans un pareil état de choses, c'est que ces artistes merveilleux sont les seuls au monde et ne sauraient être remplacés d'aucune manière. Mais cela n'empêche pas que la fascination exercée par le succès de leur méthode fait de jour en jour plus de progrès, de telle sorte que le dommage qui en résulte ne laisse vraiment point de compensation à espérer, quelle que soit l'étendue de leur triomphe. Et la gravité de ce dommage est dans l'application du chant italien au genre de l'Opéra, car nul ne songerait à contester la valeur de leur talent de virtuoses s'ils n'exerçaient celui-ci que sur une scène appropriée et dans de justes limites. Mais ils ont annulé au théâtre tout intérêt dramatique, et ils ont persuadé à la majorité du public cette funeste illusion, que leur système satisfait suffisamment aux exigences de la musique dramatique. En effet, les chefs d'emploi de l'école italienne ne se dissimulent pas l'importance de l'action théâtrale, et leur talent incontestable leur a révélé bien des fois le secret de l'émotion dramatique dans la déclamation de certains morceaux passionnés de leurs rôles, malgré leurs efforts pour réduire ceux-ci aux proportions d'un programme de concert. Il arrive souvent que telle scène ou tel duo de leurs opéras soit connu du public avant la représentation scénique. On y a remarqué des traits admirables de vocalisation et d'effet musical, mais rien de ce qui touche à la passion et au mouvement du drame. Et quelle surprise n'éprouve-t-on pas en entendant ces jolis caprices exécutés par un premier sujet, qui leur fait subir une complète métamorphose, et féconde pour ainsi dire le néant? Tel est le secret de la perdition de la musique italienne. Car non seulement les compositeurs se croient dispensés d'inventer des thèmes caractéristiques; mais c'est, je le répète, une obligation absolue pour eux que de s'effacer constamment pour laisser tout le mérite de la création à ces virtuoses de premier ordre. Ainsi l'emploi du chanteur n'est plus de rendre et de traduire les conceptions originales du compositeur, mais de donner carrière à sa propre imagination au gré de sa fantaisie.

Ce qu'il y a d'abusif et de pernicieux dans cet échange de rôles saute bien vite aux yeux, et l'on en déplore surtout les tristes résultats, quand ces mêmes virtuoses entreprennent d'exécuter une œuvre consciencieuse et réellement indépendante. Ainsi, qu'on se rappelle l'exécution de *Don Giovanni*, et l'on sera convaincu de la réalité des griefs que nous venons d'exposer. Comparez les résultats obtenus par ces grands chanteurs luttant contre cet immortel chef-d'œuvre avec l'effet qu'ils produisent dans leur répertoire habituel. Quel prodigieux assemblage de bévues! Comment donc se fait-il que ces artistes si entraînants dans les opéras de Rossini, de Bellini, et même de Donizetti, au point même de nous y faire supposer des traits de génie et des intentions dramatiques là où jamais il n'en a existé, comment ces artistes si habiles, dis-je, sont-ils parvenus à rendre le merveilleux opéra de Mozart ennuyeux? Comme leur inspiration d'ordinaire si chaleureuse, a-t-elle été en cette occasion frappée de tant d'impuissance, que leur triste allure à travers ces prodiges d'harmonie les fait ressembler à des oiseaux privés d'air, ou à des poissons ravis à leur liquide élément? C'est qu'en effet ni l'air ni l'eau n'abondent dans *Don Juan*, tout plein d'un bout à l'autre de ce feu sacré allumé au joyau magique de notre légende.

Ou bien est-ce qu'en effet *Don Juan* ne serait qu'une production pâle et médiocre, et ses mélodies seraient-elles donc trop simples pour inspirer la verve des exécutants? Oh! non, certes! et ces fameux virtuoses pris isolément, sont les premiers à réfuter par leur exemple, une accusation aussi injuste. Ainsi l'admirable Lablache ne sait-il pas donner à son rôle d'un bout à l'autre, et sans la moindre altération égoïste, un caractère vraiment idéal? Ses collègues, à la vérité, sont loin de se montrer comme lui à la hauteur de leur tâche, car, habitués comme ils sont à voir leur moindre fioriture saluée par les bravos d'un public frénétique, c'est pour eux un triste contraste que l'accueil plein de froideur qui répond aux efforts si louables de Lablache.

Nous touchons au point critique qui met en relief tous les effets déplorables de ce système qui donne le pas aux virtuoses d'opéra sur le compositeur. Mais si cet abus a pris tant d'extension et cause tant de scandale dans une troupe d'artistes aussi distingués, qu'on juge de ce qu'il doit produire parmi ces virtuoses vulgaires et de bas étage qui pullulent en tous lieux? Cependant avec des chanteurs comme ceux du Théâtre-Italien, peut-être pourrait-on, par une exception unique, et en raison de la rare perfection de leur talent, pardonner à ce vice d'exécution qui n'en est un que relativement aux textes d'une beauté suprême, et même en adopter le résultat comme un genre d'une nouvelle espèce. Car ce serait une erreur grave que de dénier aussi à l'art du chanteur son indépendance propre et la faculté de créer dans de certaines limites. Il est certain que sous le rapport du mécanisme organique, la portée et les résultats de la voix humaine peuvent être calculés et définis d'une manière précise, mais en la considérant comme un élément spirituel, et dans le ressort des émotions de l'âme, il est difficile d'établir des règles et des démarcations rigoureuses. Il est donc indispensable de laisser à l'exécutant, surtout en matière de musique vocale, une certaine indépendance personnelle; et le compositeur qui se refuserait à une concession semblable tomberait dans l'abus à son tour en comprimant le noble essor de l'artiste et le réduisant au rôle servile d'un éplucheur de notes. Ce dernier défaut, soit dit en passant, est fort commun chez les compositeurs allemands. Ils méconnaissent trop cette part d'indépendance qu'il est juste de réserver aux chanteurs. Ils les tourmentent par leurs restrictions et leur rigidité de telle sorte que très rarement l'exécution de leurs œuvres répond aux pressentiments de leur imagination.

Sans contredit le musicien qui, en composant son œuvre, sait qu'elle doit être exécutée par un chanteur en renom, a bien le droit d'écrire tel ou tel morceau de manière à faire briller les qualités prédominantes du virtuose, puisque nous voyons une réunion de gens de talent, même en sacrifiant absolument les intentions de la composition, produire un effet qui ne manque ni de pittoresque ni de séduction. Mais, nous le répétons, un pareil système ne peut réussir que dans de rares exceptions, et alors même les véritables amis de l'art regretteront toujours que l'attrait de l'exécution ne soit pas dû à une plus noble cause.

Le dommage principal résultant de l'empiétement du métier de virtuose sur la composition est surtout, comme nous l'avons déjà dit, déplorable en ce qu'il a envahi tous les genres de musique sans exception. Et rien n'est plus affligeant que de le voir régner même dans l'école de l'opéra français, qui se distinguait tellement par son caractère tranché d'indépendance. Les musiciens français ne subissent pas moins l'obligation d'accoupler à des scènes vraiment dramatiques des parties superflues uniquement destinées à faire briller le chanteur au détriment de la vérité théâtrale. Toutefois, il faut leur rendre cette justice qu'ils témoignent presque toujours d'un goût profond et d'un tact merveilleux, en ménageant autant que possible les conventions scéniques, et en intercalant, pour ainsi dire, en-dehors du drame, comme de purs accessoires, ces concessions faites à la mode dominante. C'est une sorte de capitulation polie avec les exigences dépravées du public de nos jours, et à ce titre, elle n'offrirait sans doute qu'un faible inconvénient s'il n'était à craindre que la préférence marquée des auditeurs pour ce genre de futilités n'exagérât de plus en plus la vanité des virtuoses, et n'entraînât par la suite les compositeurs, de concession en concession, à trahir irréparablement les plus sacrés intérêts de l'art. Puissent-ils avoir sans cesse présent à leur souvenir l'exemple de Gluck, leur illustre prédécesseur, et se modeler sur la courageuse persévérance avec laquelle il prouva aux Piccinistes qu'il savait lutter et triompher de ses adversaires sans composer lâchement avec leurs prétentions.

R. WAGNER.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

JEANNE DE NAPLES,

OPÉRA-COMIQUE EN 3 ACTES.

Partition de MM. MONPOU et BORDESE; libretto de MM. DE LEUVEN et BRUNSWICK.

(Première représentation)

C'est encore d'une restauration, d'un front couronné, découronné et recouronné, qu'il s'agit dans l'ouvrage nouveau, joué lundi passé à l'Opéra-Comique; et cette restauration a pour cortége obligé les murmures, l'émeute d'un peuple imbécile qui ne sait ce qu'il veut. Cela est tout-à-fait dans les exigences du genre; c'est dans la poétique de l'opéra et du vaudeville.

Il y a de tout dans le libretto de MM. de Leuven et Brunswick : c'est un carnaval politique. On y voit des grands seigneurs déguisés en lazzaroni, des lazzaroni qu'on fait marquis, ducs, rois; une reine baladine, chanteuse de rues, diseuse de bonne aventure : il y a là-dedans un duc de Tarente qui ne ressemble guère à celui qui vient de mourir chez nous, notre brave maréchal Macdonald. Ce duc de Tarente qui fait pour la reine Jeanne de Naples ce que fit le général Monk pour Charles II en Angleterre, est amoureux de ladite reine, comme on l'était au temps où M. Dupaty faisait dire dans la *Leçon de botanique :*

Au sein d'une fleur, tour à tour,
Une heureuse image est placée :
Dans un myrthe on croit voir l'amour,
Le souvenir dans la pensée,
La douce paix dans l'olivier,
L'espoir dans l'iris demi-close,
La victoire dans un laurier,
Une femme dans une rose.

Ce seigneur, duc de Tarente, a fait un long séjour dans une prison d'Etat par ordre du roi son maître, pour s'être permis de ramasser avec autant d'ardeur que d'émotion amoureuse, une rose tombée de la coiffure de la reine, et surtout pour l'avoir pressée et placée sur son cœur. Le roi jaloux meurt, le jeune duc est délivré de sa captivité. La reine qui est dans ses États de Provence et fort peu connue du peuple de Naples, est déclarée déchue du rang suprême par ce même peuple napolitain, excité à la révolte par le prince Durazzo qui n'aspire à rien moins qu'à monter sur le trône de Naples : il est secondé dans ses projets ambitieux par un autre Masaniello, espèce de *cameriere* ou de lazzarone : voilà où l'action commence.

Le premier acte se passe aux environs de Naples. La reine Jeanne arrive à l'improviste et assez imprudemment chez ses sujets rebelles qui lui proposent en forme de *mezzo termine* une abdication comme à une autre Marie Stuart. Jeanne refuse fièrement un pareil arrangement. L'ordre est donné alors de la conduire dans l'île de Caprée, et c'est son amant, le duc de Tarente, qui est chargé de la mener au lieu de son exil. Ceci forme le finale du premier acte. Le second se passe à Naples, au cœur de la révolte populaire. La reine déguisée en bohémienne, et le duc en

lazzarone s'y mêlent, et semblent même chercher à augmenter le tumulte, persuadés qu'ils sont, sans doute, de la vérité de cet axiome d'opéra-comique : *Mais enfin, après l'orage, on voit venir le beau temps*, ou, en d'autres termes, que la révolte tombera par ses propres excès. Ils excitent Lillo, Masaniello au petit pied, ainsi que nous l'avons dit, à se poser rival du prince Durazzo, et à prétendre lui-même au trône. La reine qui se donne comme sachant lire dans l'avenir, le traite aussi bien et avec autant de franchise qu'on peut le faire en pareil cas. Le troisième acte se passe à désabuser le pauvre diable de Lillo sur ses illusions d'amour et de royauté. Il reconnaît ses torts, se jette aux pieds de la reine qui lui pardonne, et lui donne probablement quelque titre de chevalier, de comte, ou un emploi de concierge dans quelqu'une de ses résidences royales.

Eh bien, tout ce tohu-bohu politique, populaire, royal, botanique et sentimental, ne laisse pas que d'être dramatique et surtout très musical. C'est sans doute ce qu'ont cherché les deux auteurs du libretto. L'action est mouvementée, riche en situations, et si elle n'est tout-à-fait aussi intéressante que la question d'Orient, le public n'a point vu dans tout cela de *casus belli* contre les auteurs, et les a traités en amis.

La musique a-t-elle été aussi heureuse que le poëme? Eh, mon Dieu, oui! Pourquoi n'aurait-elle pas eu le même sort en effet? Est-ce qu'on a jamais vu la musique d'un grand opéra ou d'un opéra-comique exciter le moindre murmure, la moindre impatience dans le public de Paris? Non; cet art a l'heureux privilége, lorsqu'il ne porte pas l'auditeur à l'enthousiasme, de provoquer son indulgence et presque toujours même ses applaudissements. La musique de MM. Monpou et Bordese a donc été fort applaudie.

Entrer dans l'analyse de chacun des morceaux de cette partition comme on pourrait le faire à l'égard d'une tentative qui ouvre quelque voie nouvelle à l'art, ne nous paraît nécessaire au point de vue où s'est placée la *Gazette musicale*. Et d'abord, l'unité de pensée, de style, de caractère manque à cette partition, qui est de deux compositeurs de manières diamétralement opposées. Cela rentre dans le *pasticcio*, dans le travail de marqueterie qui a présidé à la confection de l'*arrangement d'Eva*. Cette allure italienne ne va point au théâtre de l'Opéra-Comique, qui doit conserver son caractère national, qu'il est dangereux de méconnaître ou d'altérer. M. Bordèse a ce faire facile italien qui jette sur le papier les premières mélodies venues que les auditeurs vulgaires prennent pour de l'inspiration. Il faut, même en galop, du piquant et de l'art. Le finale du premier acte, qui est tout-à-fait dans le domaine du quadrille, est entaché d'un vulgarisme grotesque, en raison de la situation et des personnages qui le chantent. Celui du second acte n'est guère plus inspiré ni plus dramatique, quoiqu'il ne sorte pas de la même plume. Le tumulte populaire de la place publique de Naples est bien loin d'avoir la franchise, la couleur locale et le style fugué du marché de la *Muette de Portici*. Lorsqu'on a une situation pareille à celle déjà traitée avec autant de bonheur que de talent par M. Auber, on doit réfléchir, attendre l'inspiration, et ne pas écrire à la légère, ou se dire : Ce sera toujours assez bon pour le public de l'Opéra-Comique. Ce qui a créé l'école française et fait de l'Opéra-Comique un genre national, c'est *Richard Cœur-de-Lion*, *Euphrosine*, *les Deux Journées*, *Montano et Stéphanie*, *Une Folie*, *ma Tante Aurore*, *Fra Diavolo*, *le Pré aux Clercs* et *l'Éclair*. Ce sont ces délicieux ouvrages et une foule d'autres partitions qui se distinguent par la mesure dramatique en même temps que par l'inspiration, l'esprit, la verve et la mélodie franche, vive, accorte, soutenue, d'une harmonie empruntée à Mozart et à Weber. M. Bordèse ne nous paraît pas comprendre ce système. Son collaborateur en a le sentiment; en a-t-il le savoir et la régularité? C'est ce que nous ne pourrions garantir. Cependant, il y a dans le second acte de l'ouvrage nouveau un morceau que nous nommerons le trio de la bonne aventure, qui est remarquable par la déclamation spirituelle et la distribution. Les voix dialoguent très bien, et les instruments interviennent avec sobriété et surtout beaucoup de goût. Les deux premiers tiers de ce trio sont charmants et provoqueraient le *bis* si la péroraison était plus serrée, plus chaude. La ronde de la reine bohémienne, fort bien chantée par madame Eugénie Garcia, sera bientôt sur tous les pianos — qu'on nous pardonne ce style de réclame — et dite par toutes les chanteuses de salon qui parodieront la *prima donna* de l'Opéra-Comique, à qui nous aurions autant aimé entendre chanter une véritable, simple et naïve *canzonetta napolitana*, comme *Tu siei lieta*, *mia Nanella*, ou tout autre cantilène délicieuse de ce pays, que mesdames Freppa ou Vigano disent si bien.

M. Bordèse a adopté la méthode facile et commode de ne pas faire d'ouverture. Quelques mesures d'introduction se mêlent avec quelques scènes musicales par lesquelles le compositeur entre en matière. On doit remarquer dans ce premier acte, tout entier de M. Bordèse, un duo d'une facture assez large et bien écrit pour les voix, chanté par Botelli et madame Eugénie Garcia. Un autre beau duo du même compositeur, au troisième acte, dit par Mocker et la même cantatrice, est encore d'un bon sentiment de mélodie et de scène; mais voilà à quoi se bornent les beautés de la nouvelle partition.

Mocker, chargé du personnage de Lillo, avait une lourde responsabilité. Ce rôle est long et difficile par l'ambition, le comique et l'amour dont il est nuancé. L'embonpoint et la voix gracieuse de Mocker s'opposent à ce qu'il rende ce mélange d'énergie populaire, de tendresse et de versatilité politique, qui d'ailleurs est plus vile que comique, et qui repousse l'intérêt que pourrait sans cela inspirer le personnage.

Madame Eugénie Garcia se montre tour à tour, dans le rôle de la reine de Naples, héroïque sous la couronne, enjouée sous le costume de Bohémienne, et fatiguée par les morceaux de musique ambitieuse d'éblouir qu'on lui fait chanter. Botelli, cet élégant baryton, qui a besoin de donner à sa voix plus de consistance et de mordant, a chanté le rôle du duc de Tarente d'une manière très convenable et parfois avec une touchante expression. Grignon, qui représente le prince Durazzo, conspirateur inachevé, a aussi rempli sa tâche avec l'intelligence qu'il apporte dans tous les rôles qui lui sont confiés. Nous lui conseillerons pourtant, ainsi qu'à ses camarades, — le terme est consacré dans la langue du théâtre — de se faire une voix naturelle dans le dialogue. Les anciens acteurs de l'Opéra-Comique qui chantaient suffisamment, à en juger par les rôles écrits pour Martin, Elleviou, Gavaudan, mesdames Scio, Pingenet, Philis, etc., jouaient, dit-on, la comédie d'une manière spirituelle et tout empreinte de vérité. Et lorsque nous voyons les artistes de l'Opéra ainsi que ceux du Théâtre-Italien aspirer au titre de comédien, de tragédien et le mériter, il est au moins singulier de voir et d'entendre des acteurs lyriques se préoccupant aussi peu du diapason dans le dialogue que ceux de l'Opéra-Comique, et continuer à se montrer ténor ou *basso-cantante* dans les paroles qui suivent le chant. S'il existe une harmonie musicale, il y en a une aussi appliquée au langage, à l'élocution, à la déclamation. L'ignorance de ces règles du diapason d'une nature choisie, élégante et vraie, a été signalée et ridiculisée de la façon la plus spirituelle et la plus comique dans les deux plaidoyers de Petit-Jean et de L'intimé des *Plaideurs*. C'est une charmante leçon littéraire et dramatique dont

les artistes de l'Opéra-Comique peuvent faire leur profit lorsqu'on donne la comédie de Racine. L'oubli de cette vérité de diction de la part des acteurs de l'Opéra-Comique, et le tâtonnement musical qui règne à ce théâtre; les essais de compositeurs à demi-savoir qui arrivent par protection ou importunité; des reprises de pièces aussi peu musicales que le *Joconde* de Nicolo, dont les ouvrages ont fait reculer l'école française, voilà ce qui fait ajourner par le public vraiment connaisseur de Paris la recognition d'un Opéra Comique en France, marchant surtout dans des errements aussi peu en harmonie avec le besoin musical de notre époque.

Henri Blanchard.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Bien que le vaudeville et le mélodrame aient fourni comme à l'ordinaire leur contingent, le premier, de pauvres bouffonneries, le second, de ridicules terreurs, on peut dire que le seul événement dramatique de la semaine a été la rentrée de mademoiselle Mars. Célimène et Araminthe nous sont revenues toujours aussi belles, aussi spirituelles, aussi adorées qu'autrefois. Pourquoi faut-il que les triomphes de cet inimitable talent ne soient plus que des adieux! Mademoiselle Mars vient cependant de donner un bien victorieux démenti à ces inexorables calculs qui prétendent juger la jeunesse de l'esprit au moyen d'un acte de naissance, qui contrôlent l'inspiration par les dates, et font du génie une question d'arithmétique. Mademoiselle Mars a l'âge de sa verve et de son talent; que cela vous suffise, et savourez votre plaisir en paix. Où donc est le chiffre qui aurait plus d'éloquence qu'un tel talent et une telle verve? Avec mademoiselle Mars nous quittera la véritable comédie, la comédie noble et élevée; elle est le seul digne interprète qui nous reste de Molière. Quant aux œuvres de Marivaux, elle en est toute la grâce, toute la finesse, toute l'élégance. Marivaux lui-même, s'il revenait, ne se reconnaîtrait pas dans *les Fausses confidences*, et ne pourrait se persuader qu'il ait jamais eu une si ingénieuse science des nuances de la passion, tant de délicatesse, une si admirable faculté de bien sentir et de bien dire. C'est le haut et puissant génie de la comédie du grand siècle, la muse enjouée et charmante de Regnard, de Marivaux, etc., etc., qui abdiqueront dans la personne de mademoiselle Mars. Etes-vous donc las de vos vieux chefs-d'œuvre? comment les remplacerez-vous? Et si vous ne pouvez les remplacer, voulez-vous les livrer à la gaucherie, à l'inexpérience, à l'impuissance de ces débutantes qui, en se portant héritières de mademoiselle Mars ont plus consulté leur vanité que leurs forces? Laissez donc cette diction si pure, ce geste si vrai vous révéler, comme par le passé, Elmire, Célimène, Araminthe, et en refusant votre propre plaisir, ne préparez pas à l'art et à vous-même d'inconsolables regrets.

Il est vraiment incroyable combien les idées sont contagieuses surtout en matière de vaudeville. Quelques théâtres ont été assez mal inspirés pour mettre le règne de Louis XVI au régime du couplet; tous semblent vouloir les suivre dans cette voie. Nous ne voyons vraiment pas ce qu'il y a de si merveilleux à transformer l'histoire en une série de calembours et de coqs-à-l'âne. Le vaudeville nous a imposé pour la centième fois une chronique de sa façon. Il a à son service un procédé qui peut être facétieux, mais qui est, à coup sûr, d'une monotonie désespérante, et qui consiste à affubler de costumes et de noms historiques des amours, des intrigues, des passions imaginaires. Entrons donc avec le vaudeville à Trianon, cette splendide bergerie que Louis XIV avait fait construire pour les royales idylles par lesquelles il aimait à faire diversion aux officielles magnificences de Versailles. La cour de Marie-Antoinette a voulu avoir aussi sa petite églogue; princes et princesses, marquis et marquises, les plus hauts seigneurs et les plus hautes dames se sont dépouillés de leurs grandeurs et de leurs titres avec leurs habits d'apparat, et ont revêtu le galant uniforme des bergers et des bergères de Florian. L'amour, comme on le pense bien, est de moitié dans cette fête. Mille baisers se donnent dans les bosquets, mille confidences fort tendres se racontent à la faveur de la liberté champêtre qu'autorisent les mœurs de la pastorale. Tous ces Tircis improvisés, toutes ces Galatée à talon rouge jouent leur rôle à qui mieux mieux, pensant qu'on ne saurait trop apporter de vérité dans la reproduction des plaisirs villageois. Mais voilà que tout-à-coup tombe au milieu de cette aristocratique contrefaçon de la vie campagnarde un véritable paysan ayant nom Guillaume. Notre lourdaud n'a garde de reconnaître des ducs et des comtes dans tous ces bergers; et la société de Marie-Antoinette qui devrait pourtant se connaître en gentilshommes, prend le rustre pour un grand seigneur déguisé. Un certain chevalier de Thiais dont la perspicacité ne se laisse pas mettre en défaut, comprend que la paysannerie de Guillaume n'est pas jouée, mais parfaitement sincère; et il se promet d'exploiter la méprise générale. Il persuade à Guillaume que lorsqu'une de ces dames distingue quelqu'un, elle l'appelle *M. le comte*, et sollicite ainsi indirectement un baiser. Et voilà Guillaume qui saute au col de toutes les femmes qui, le prenant pour ce qu'il n'est pas, lui donnent le titre de comte. Il n'y a pas jusqu'à la reine elle-même qui soit à l'abri des embrassades obstinées du manant. Enfin Guillaume séduit bien des cœurs par sa manière toute décisive de commencer sa cour; il y a même une jarretière de diamants que l'audacieux a conquis sur une vertu mal défendue, et qu'il montre orgueilleusement à tout venant. Mais le mensonge qui avait fait du paysan un comte se découvre; Guillaume retourne à ses moutons, et les grands seigneurs et les grandes dames aux nobles ennuis de l'étiquette. Tout cela est assaisonné de gravelures pour le plus grand bonheur du public du Palais-Royal; mais il n'y a pas d'équivoques quelque hardis qu'ils soient, qui puissent suppléer l'esprit. Achard a été médiocre comme la pièce.

Le même théâtre a donné *Toby le sorcier*, vaudeville en un acte, qui n'a pas moins demandé que le concours du triple talent de MM. Anicet Bourgeois, Brisebarre et Dennery. En effet, nous ne comprendrions guère qu'un auteur abandonné à ses seules ressources pût venir à bout d'une œuvre si complètement nulle. Il faut nécessairement que trois hommes d'esprit associent tout ce qu'ils ont d'habileté et de science, pour concentrer dans un seul acte une si formidable somme d'ennui. Vous allez en juger. Et d'abord croyez-vous aux sorciers? non. Le vaudeville cependant s'imagine qu'on y croit encore en France; il est vrai qu'il sentait le besoin de cette superstition pour justifier le titre et la contexture de la présente pièce. Donc un baron et une baronne qui ont une immense fortune mais pas d'enfant, s'avisent de désirer un héritier. Ils sont servis au-delà de leurs souhaits par un vieux berger nommé Toby, être mystérieux qui passe pour posséder des secrets merveilleux. S'il n'a pas de secrets dans le sens que l'entend le vulgaire, il a du moins celui de trouver à M. le baron et à Mme la baronne des parents inattendus. En effet, un jeune paysan nommé Bluteau, et une intéressante gardeuse de moutons qu'on appelle Marguerite, ayant vécu jusqu'alors dans l'ignorance de leurs futures grandeurs, ne tardent pas à apprendre qu'ils sont, le premier, le neveu de M. le baron, la seconde, la fille de Mme la baronne, fille

née avant le mariage. Les opulents châtelains mettent la plus grande complaisance à se réjouir d'une telle trouvaille. Nous nous rendons difficilement compte du plaisir qu'ils éprouvent à ce sujet, et surtout de la satisfaction de M. le baron à qui cette découverte permet de constater une légère irrégularité dans le passé de son épouse. Vous devinez parfaitement que Bluteau et Marguerite se marient, et que le public n'y prend qu'un très médiocre intérêt.

Deux nouveaux théâtres vont s'ouvrir, la Renaissance et la Porte-Saint-Martin. Les théâtres ne manquent pas. Mais les pièces?

OPÉRAS PERMIS : TITRES PROHIBES.

Tandis que les autorités municipales de Lyon viennent, dit-on, de défendre les représentations de *la Muette de Portici* et de *Guillaume Tell*, la police italienne se relâche un peu de sa sévérité habituelle pour faire des concessions en faveur de la musique. Voici ce qu'on écrit de Bologne, du 1er octobre :

« Nous aurons enfin cet automne le *Guillaume Tell* de Rossini. Comme on avait fait beaucoup de dépenses pour monter ce spectacle, l'autorité ne l'a pas contremandé; mais elle a ordonné qu'on en changeât le titre, en l'appelant *Rodolfo di Sterlinga;* que les costumes ne fussent pas suisses, et que toutes les paroles de liberté fussent supprimées ou changées. »

Voilà l'expédient grâce auquel le public de Bologne, plus heureux que celui de Lyon, pourra jouir du chef-d'œuvre de Rossini. On sera libre de chanter tout ce qui ne sent pas la liberté. Espérons toujours que le théâtre de Lyon obtiendra la même faveur dès que le directeur aura adopté le nouveau libretto bolonais, qui sera admissible, n'en doutez pas, sur tous les théâtres du monde sans danger pour le salut des États.

C'est l'Allemagne qui a donné l'exemple de ces heureuses transformations qui permettent de concilier les intérêts des arts avec les scrupules des autorités locales. Sans parler de la *Muette de Portici* qui a dû figurer sur les affiches sous son nom de *Fenella*, on se rappelle que l'année dernière on a joué à Vienne et à Pesth *les Huguenots* travestis en *Gibelins*. Quant à *Guillaume Tell*, on lui a donné le nom d'*Andreas Hofer;* le voilà maintenant qui se présente sous celui de *Rodolphe*. Pourvu que cela continue, nous pourrons avoir des opéras qui porteront autant de titres qu'il y a d'États où on les joue, et il faudra aux critiques une mémoire prodigieuse pour ne pas confondre les ouvrages.

Du reste ces changements de titres ne sont pas un expédient nouveau. Voici, à ce propos, une anecdote rapportée par M. de Stendhal dans sa *Vie de Rossini :*

Dans une des plus grandes villes de Lombardie, des amateurs riches qui y avaient établi un théâtre bourgeois monté avec le plus grand luxe, eurent, en 1816, l'idée de célébrer l'arrivée dans leurs murs de la princesse Béatrix d'Este, belle-mère de l'empereur François. Ils firent composer en son honneur un opéra entièrement nouveau, paroles et musique; c'est le plus grand honneur qu'on puisse rendre en Italie. Le poëte imagina d'arranger en opéra une comédie de Goldoni, intitulée *Torquato Tasso*. On fait la musique en huit jours, la pièce est mise en répétition, tout marche rapidement. La veille même de la représentation, le chambellan de la princesse vint dire aux citoyens distingués qui tenaient à honneur de chanter devant elle, qu'il était peu respectueux de rappeler devant une princesse de la maison d'Este le nom du Tasse, homme qui avait eu des torts envers cette illustre famille.

On pensera peut-être que, sur ces observations, la société dut se trouver dans l'embarras? Nullement. On substitua le nom de Lope de Vega à celui du Tasse, et la pièce fut jouée telle qu'elle avait été écrite.

Nouvelles.

*** Le répertoire de l'Opéra est aussi fixé pour la semaine prochaine : Demain lundi, *les Martyrs*, opéra dans lequel madame Dorus-Gras fera sa rentrée; mercredi, le ballet : *le Diable amoureux*; et vendredi, *Guido et Ginevra*, M. Duprez remplira le rôle de Guido.

*** Jeudi dernier devait avoir lieu à l'Opéra-Italien la reprise des *Puritains*. Une indisposition de Rubini a fait penser d'abord à substituer *Norma* à cet opéra, mais comme Mario, qui devait chanter le rôle de Pollione, ne se le rappelait pas, force a été de faire relâche.

*** M. de Bériot, le violoniste, vient d'arriver à Paris.

*** Liszt a été cette semaine à Paris. Ce grand artiste, à qui l'on peut accorder de droit le génie de l'exécution dans tous les genres, part pour Hambourg, retourne en Angleterre où il est attendu pour les festivals, et nous reviendra au mois de décembre.

*** M. Martin, ancien maître de chapelle de la cathédrale du Mans, vient d'être nommé maître de chapelle de l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, où il a commencé son service dimanche dernier.

*** M. le colonel Lvoff, aide-de-camp de S. M. l'empereur de Russie, et un des violonistes les plus remarquables, vient d'arriver à Paris. Aussitôt que nous l'aurons entendu, nous parlerons de l'exécution de cet artiste-amateur si distingué.

*** Madame Laty, dont nous avons annoncé le succès à Florence et à Sinigaglia, est de retour à Paris, où sa place est marquée au Théâtre-Italien. Nous consacrerons un article à cette jeune et intéressante cantatrice.

*** Fontainebleau ne se contente pas seulement de ses magnifiques ombrages, de ses palais, et des richesses de ses treilles; il lui faut en outre dans ces derniers beaux jours où les artistes et les gens du monde y vont en foule savourer ces délices, des concerts comme à Paris. Mercredi prochain, 21 octobre, M. Lecointe, jeune artiste d'un grand avenir, et qui a remporté le 1er prix de violon au Conservatoire, donnera dans une des salles du château de cette résidence royale, une soirée que tout concourt à rendre intéressante. On y entendra, indépendamment du bénéficiaire, M. Ferrière, violoncelliste, 1er prix du Conservatoire, M. Benckhoff, pianiste, M. Grard, autre lauréat du Conservatoire, M. Oudot, l'émule redoutable de Levassor, et Mlle Mainvielle, nièce de la célèbre cantatrice de ce nom, qui habite Fontainebleau. On dit un grand bien du talent de mademoiselle Mainvielle, qui a étudié sous l'habile direction de sa tante. Le chemin de fer de Corbeil mettant aujourd'hui Fontainebleau à trois heures de la capitale, ce concert pourra terminer agréablement pour beaucoup de Parisiens, une journée gaiement commencée dans les allées de la forêt séculaire.

*** La quinzaine qui vient de s'écouler a été remarquable pour les concerts Saint-Honoré par les morceaux nouveaux que l'on nous a fait entendre avec une exécution presque toujours irréprochable. D'abord, la symphonie en *ut* majeur de Weber, une ouverture de *Faust* de Lindpaintner, une ouverture de *Corinne* de Lanzas, et la reprise de la symphonie en *la* de Beethoven, puis des œuvres d'une moins haute portée, telle qu'une ouverture et des valses de M. Louis, ont été justement applaudies. Nous avons été étonné de voir sur l'affiche l'ouverture de *la Jacquerie*, de M. Mainzer. M. Valentino est homme de goût, il savait que le public de la salle Ventadour avait fait justice de cette musique de pacotille, comment n'a-t-il pas eu le courage de résister aux instances d'un auteur qui ne brille pas par la modestie, et qui avait besoin de voir dédaigner son œuvre par le public de la rue Saint-Honoré comme elle l'avait été par celui du théâtre de la Renaissance. Nous avons entendu quelques solistes remarquables, parmi lesquels nous citerons : M. Weber sur la clarinette, et M. Collongue sur le violon. Les concerts de M. Valentino sont dans une bonne voie. Nous engageons cet artiste à redoubler de courage et de persévérance, et il aura toujours l'approbation des gens de goût et de talent.

*** Les cours de piano, d'harmonie, contrepoint et fugue, etc., de César-Auguste Franck recommenceront (3e année) le 15 novembre 1840. Voir le prospectus chez lui, rue Montholon, 22. Les dimanches, de 2 à 4 heures.

*** M. Fréd. Burgmüller, de retour d'Angleterre, va reprendre ses leçons, et se propose d'ouvrir un nouveau cours où il fera exécuter la musique classique d'ensemble pour piano, violon et violoncelle. S'adresser à sa demeure, 8, rue de la Bruyère.

*** Tandis qu'on fait exécuter dans la plupart des théâtres de Paris *la Marseillaise* par l'orchestre seul, les administrateurs du théâtre de Rouen l'ont fait arranger à trois voix soutenues par le chœur, et chanter ainsi par Hebert, Lesbros et Wermelen.

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR A. GRUS.

LOUIS. Les Soirées de salon, quadrille brillant.	4 50
— La Fête au village.	4 50
— La Chartreuse.	4 50
— Les Chalets.	4 50
— Les mêmes à quatre mains.	
— Les Feuilles d'automne, 1re suite de valses.	4 50
— — 2e —	4 50
VIMEUX. Bysance, pour basse et contralto.	2 »
— — ténor, soprano.	2 »
— Mignonne, mélodie.	2 »
HENRION. L'Importun, chansonnette.	2 »
— Le Piou-piou, scène comique.	2 2
— (Les mêmes pour guitare). Chaque.	1 »

PUBLIÉE PAR Mme LEMOINE.

CLAPISSON (L.). *Le Perce-Neige*, 6 mélodies, paroles de M. Baroteau.

Nos 1. Le crépuscule.	3 75
2. En berçant ma fille.	3 »
3. Pendant la nuit.	4 50
4. Une Fleur sur le rocher.	3 75
5. Dans la prairie.	3 »
6. L'Aube.	3 »

PUBLIÉE PAR S. RICHAULT.

SCHILTZ. Œuv. Fantaisie pour le cor avec piano sur *le Brasseur de Preston*.	7 50
— Œuv. Fantaisie pour le cor avec piano sur *la Reine d'un jour*.	7 50
TAEGLICHSBECK. Œuv. 21. Rondeau pour le cor à pistons et cor chromatique, avec piano.	7 50
F. BURGMULLER. Œuv. 63. Romance et rondeau sur *la Chaste Suzanne*.	6 »
CH. CZERNY. Bagatelle sur *la Cracovienne*.	3 75
— Marche hongroise.	3 »
BARRAULT DE ST.-ANDRÉ. *La Nonne Fiancée*.	4 50
MASARNAU. Dormi Fanciulla.	3 75
BEETHOVEN. 5 *Chants religieux à 4 voix.*	
— N° 1. La Prière.	6 »
— 2. L'Amour du prochain.	6 »
— 3. La Mort.	6 »
— 4. Dieu glorifié par ses ouvrages.	6 »
— La Puissance de Dieu.	6 »
L. CLAPISSON. La Fille du Pêcheur.	2 »
— La Grenadine.	2 »
— Bonne-Maman ne veut pas.	2 »
— Son sourire.	2 »
— Jeanne Gray.	1 »
— La Jeune mourante.	2 »
— Vers ma nacelle.	2 »

PETIT SOLFÈGE

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO,

COMPOSÉ SPÉCIALEMENT

POUR LES ENFANTS,

Dédié aux Pensionnats,

PAR

ADOLPHE LE CARPENTIER,

Professeur au Conservatoire.

Prix net : 7 fr. 50 c.

Cet ouvrage sert d'introduction à la MÉTHODE DE PIANO POUR LES ENFANTS, du même auteur.

A Paris, chez J. MEISSONNIER, *éditeur*, rue Dauphine, 22.

Persuadé qu'il était indispensable, pour obtenir des progrès rapides, de ne présenter aux commençants que des préceptes et des leçons tout-à fait à leur portée, et susceptibles de les intéresser et de les instruire en même temps; qu'en outre, comme il est dans la nature des enfants de sentir avant de raisonner, il fallait surtout s'attacher à leur faire comprendre la théorie par des exemples pratiques, M. Le Carpentier, d'après ces notions, a composé une *Méthode de Piano pour les Enfants*. Les idées adoptées dans cet ouvrage ayant obtenu l'approbation unanime des professeurs, et le succès de sa Méthode étant maintenant constaté, M. Le Carpentier vient de composer, d'après le même système, un *Solfége* également pour les Enfants.

Ce Solfége commence par des *Principes* expliqués par demandes et réponses, et rédigés d'une manière claire et concise. L'auteur recommande de ne les faire apprendre que graduellement et à mesure que l'élève dira les leçons du Solfége, afin que le précepte et l'exemple puissent se graver en même temps dans sa mémoire. L'auteur laisse au professeur le soin de donner verbalement les explications qu'il jugera nécessaires, et qui devront être appropriées aux capacités particulières de chaque élève.

L'*intonation des intervalles* et les *valeurs* les plus simples sont étudiées ensuite dans des exercices, leçons et récapitulations graduées progressivement. Les récapitulations ont pour but de résumer en une seule leçon plusieurs difficultés travaillées d'abord l'une après l'autre. Après cette étude préliminaire, l'élève s'exerce dans un grand nombre de leçons sur les *mesures les plus usitées*, ainsi que sur les valeurs de *doubles croches*, *triolets*, *petites notes*, etc. A chaque mesure nouvelle les différentes valeurs sont étudiées séparément, puis réunies dans une récapitulation.

Pour éviter toute fatigue nuisible à la voix des enfants, les leçons ne parcourent que l'étendue d'une octave et demie, d'*ut* à *fa* naturel, et sont écrites principalement dans le médium de cet intervalle.

Toutes les leçons citées précédemment sont écrites en *clef de sol*, l'étude de cette clef est terminée par plusieurs exercices sur les notes qui n'ont pas été employées dans le solfége à cause du diapason de la voix, et qui sont usitées dans la musique instrumentale. Quelques leçons et exercices sont ensuite consacrés à faire connaître la *clef de fa*. Les élèves qui se destinent à apprendre le Piano s'exerceront dans cet ouvrage sur les deux clefs dont la connaissance leur est indispensable, et qui sont le plus en usage : la *clef de sol* et la *clef de fa*. Ils pourront aussi, lorsqu'ils seront assez avancés dans l'étude du piano, s'accompagner eux-mêmes. L'accompagnement est composé de manière à ce qu'il ne s'y trouve pas de difficultés au-dessus d'une force moyenne.

L'auteur s'est appliqué à rendre les leçons à la fois progressives et chantantes, afin que l'élève étudie avec plaisir, et que son goût se forme en même temps que son intelligence se développe.

Nous recommandons cet ouvrage à l'attention des professeurs, des chefs d'institution et des mères de famille, car nous sommes certains que le *Solfége de M. Le Carpentier* rendra un grand service à l'enseignement musical.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 59.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT

A LA

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

—

ANNONCES :

30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue R.-chelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; etchez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 25 octobre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :

1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Galerie de la *Gazette musicale*; par H. BLANCHARD. — Festival à l'Opéra. — *Biographie :* Alexis Lvoff. — *Correspondance particulière :* Milan. — Revue critique; par MAURICE BOURGES. — Nouvelles. — Annonces.

Nous donnons avec le numéro de ce jour à MM. les Abonnés à l'année, 6 Portraits de MM. Duprez, Rubini, Tamburini; MMMES Damoreau-Cinti, Eugénie Garcia, et Pauline Garcia-Viardot.

Afin de ne point exposer ces beaux portraits dus au crayon de MM. Deveria et Vigneron, et tirés sur demi-feuille de jésus-vélin, MM. les Abonnés de la province les recevront par la diligence, et MM. les Abonnés de Paris sont priés de les faire prendre au bureau de la Gazette musicale, 97, rue de Richelieu, où ils seront délivrés contre la présentation de leur quittance.

—

A dater du 1er novembre, la Gazette reparaîtra deux fois par semaine pendant tout l'hiver.

PAULINE ET EUGÉNIE GARCIA.

GALERIE DE LA GAZETTE MUSICALE.

C'est par la plus jeune des virtuoses dont la *Gazette musicale* donne les portraits à ses lecteurs que nous commençons nos précis biographiques sur l'élite de ces premiers interprètes de l'art vocal en Europe. Une sorte de confraternité d'étude nous unit d'ailleurs avec la jeune et déjà célèbre artiste dont il est ici question, car celui qui nous initia aux mystères du contre-point et de la fugue, le profond théoricien Reicha, lui donna aussi des leçons de composition. Elle n'a pas voulu être seulement une interprète mécanique de la pensée musicale, mais bien la sœur intelligente et inspirée de nos grands maîtres. Ses doigts agiles parcourent avec vélocité le clavier, et disent d'une manière brillante les pièces de nos plus habiles pianistes modernes, comme sa voix traduit religieusement les psaumes de Marcello ou les madrigaux de Palestrina qui ont élu domicile sur le pupitre de son piano; elle dit cette musique avec un sentiment intime et profond qui semble nous révéler une autre sainte Cécile en ce temps de toutes les incrédulités.

Pauline Garcia, qui n'a pas encore vingt ans — elle est née à Paris au mois de juillet 1821 — est déjà l'une des premières cantatrices de l'Europe. Elle s'est posée, dès son entrée dans la carrière dramatique, en digne héritière de son illustre sœur, Marie Malibran, tombée avant le temps comme Raphael, Mozart, Byron, Bellini, Weber et toutes ces jeunes et hautes intelligences artistiques qui ont expié par

un martyre prématuré le don fatal d'une organisation trop exquise.

Emmanuel Garcia, que Paris a si long-temps applaudi comme chanteur, comédien, et même compositeur agréable, portait en lui la religion de la grande et belle musique. Nul n'a mieux que lui compris, joué et chanté le rôle de don Juan. A la double qualité de bon comédien et d'excellent chanteur, il joignait le talent précieux d'enseigner l'art du chant dont Garat seul en France avait le secret. Garcia a transmis sa méthode à son fils dont il a fait un habile professeur, et son talent, sa verve, son originalité d'exécutant à sa fille Pauline, comme il l'avait fait pour Marie Malibran. Pauline quitta Paris avec sa famille vers 1824 pour aller en Angleterre, aux États-Unis et dans l'Amérique méridionale. Les journaux du temps nous ont raconté comment Garcia perdit, en 1829, toute sa fortune qui lui fut enlevée par des brigands dans le Mexique. Ces brigands n'étaient autres que les gens de l'escorte que le gouvernement de ce pays, protecteur des artistes, lui avait donnée pour le garantir des voleurs. Garcia se consola bientôt de cette catastrophe en pensant à la voix de sa fille Pauline dans laquelle il voyait déjà les six cent mille francs qu'on lui avait enlevés. Cette fille chérie à peine âgée de neuf ans, avait déjà reçu des leçons de piano de Marcos Vega, organiste de la cathédrale de Mexico.

Pendant la traversée pour revenir en Europe, Garcia écrivait des morceaux de chant sur des paroles en quatre ou cinq langues différentes qu'il parlait lui-même avec beaucoup d'aisance, et qu'il enseignait ainsi à sa fille; de manière qu'elle parle ou chante maintenant avec une égale facilité l'espagnol, l'italien, le français, l'anglais et l'allemand.

Revenue en 1829 dans Paris, sa ville natale, Pauline reprit l'étude du piano, et acquit bientôt un véritable talent d'artiste sur cet instrument, car la nature l'a créée musicienne par les doigts ainsi que par la voix; elle a lutté avec Liszt en jouant la musique de Bach et de Beethoven. Mais sentant que l'étude du piano la fatiguait, et comprenant toute la supériorité de l'instrument vocal sur l'instrument mécanique qui demande, pour produire de profondes sensations sur le public assemblé, de la force physique et un génie masculin, elle reprit le cours de ses exercices de chant. Sa voix se développa bientôt, et acquit une étendue peu commune, car elle est tout à la fois contralto vibrant et sonore, et soprano brillant.

C'est à Bruxelles, second Paris pour l'art musical, que Pauline Garcia débuta comme cantatrice dans un concert donné au bénéfice des indigents par la société philanthropique de cette ville. La jeune héritière de Marie Malibran produisit un effet immense. C'était la célèbre cantatrice que tout le monde artistique pleurait; on la revoyait, on l'entendait. Le dieu des arts semblait lui avoir dit, comme Christ à Lazare : Lève toi! Pauline et Marie ne faisaient plus qu'une. Il fallut cependant à la jeune fille une force surhumaine pour contenir l'émotion qui débordait de son cœur : on meurt de moins que cela. Soutenue du génie de son art, elle sentit se renouveler en elle ces sensations poignantes et délicieuses lors de ses débuts au King's Theatre à Londres, et au Théâtre-Italien de Paris, dans le rôle de Desdemona par lequel elle s'ouvrit la carrière dramatique.

Et maintenant que la voilà lancée dans une voie déjà semée pour elle de succès, de louanges, d'ivresse, de fortune, nous conseillerons à la jeune cantatrice de se spécialiser, de ne pas viser à l'universalité vocale, de ne pas déchoir en se faisant artiste de genre, à ne pas rivaliser Achard ou Levassor, à ne pas trop se complaire dans les intonations masculines, car, ainsi que le disait Napoléon, du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas. En imitant toutes les manières, on n'en a pas une à soi; et de même que l'unité de la pensée dans les productions de l'esprit est une condition de durée, l'artiste exécutant doit prendre son art au sérieux, comme Talma qui était aussi déplacé dans la comédie, que mademoiselle Mars s'est montrée maniérée et insuffisante dans le drame et la tragédie; ou comme mademoiselle Rachel qui fut embarrassée et même médiocre sous la coiffe de la Dorine du *Tartufe*, lorsqu'elle s'imagina qu'elle pouvait prendre tous les tons au théâtre.

Pauline Garcia a de grands traits qui s'harmonient bien aux lumières d'une salle de théâtre : elle a l'accent passionné, la voix tragique, le geste noble et vrai, l'ampleur vocale et dramatique qui convient à la vaste salle de l'Opéra : sa place y est marquée; ne pas l'appeler sur cette scène serait une faute administrative de la nouvelle direction de l'Académie royale de musique. Ce n'est pas trop de madame Stoltz et de l'héritière de madame Malibran pour tenir l'emploi de tragédienne sur notre premier théâtre lyrique.

Ce n'était point chose facile que de saisir, pendant le calme ou l'ennui de la pose, tout ce qu'il y a de tendre, d'exalté, de passionné, de nombreuses émotions enfin dans une pareille physionomie. M. Devéria, au crayon si exercé, a compris, a *peint* tout cela avec une naïveté de trait, une vérité, un bonheur d'expression qui méritent les plus grands éloges. Indépendamment de la ressemblance qui est frappante, il a rendu avec sa largeur, sa hardiesse habituelles, la taille, le laisser-aller artiste, la simplicité de manière, de costume qui distinguent la jeune cantatrice; et puis, comme ce regard doux et bienveillant, cette prunelle placée avec tant d'art par le peintre et qui indique la rêverie, l'inspiration, la poésie, traduisent bien le regard qui va s'animer et scintiller du feu de toutes les passions aux premiers accords de l'orchestre! Dessiner ainsi en se jouant, comme le fait M. Devéria, c'est sculpter sur la pierre de curieuses études physiognomoniques et physiologiques dignes des Lavater et des Magendie. Il n'a pas été moins bien inspiré dans le portrait de madame Eugénie Garcia, belle-sœur de la jeune cantatrice dont nous venons de parler. C'est le même talent d'observation, le même bonheur de pose, sans manière, avec ce modelé si difficile à bien accuser d'après des figures gracieuses qui ne sont point alors agitées de cette fièvre des arts dont nous les voyons animées au théâtre.

Madame Eugénie Garcia était prédestinée à devenir artiste. Si elle ne l'est par droit de naissance, elle l'est par droit de conquête, par le nom que lui a donné le mariage, par les leçons qu'elle reçut de notre pauvre Adolphe Nourrit, et enfin par le travail opiniâtre de l'art instrumental et de l'art du chant. Mais qu'elle y prenne garde! Cette carrière d'artiste avec ses enivrements, ses mécomptes, ses émotions profondes, est meurtrière, elle vous fatigue et vous use rapidement. L'exemple de sa belle-sœur et de son maître ont dû le lui prouver. La cantatrice habile, comme le grand comédien, doit — et c'est là le but de la méthode — provoquer, exciter les sensations violentes sans se laisser dominer par elles. Tel est le secret de toute mission artistique durable et complète, qu'on ne saurait accomplir si l'on n'est maître de soi comme de son public.

Madame Eugénie Garcia est fille d'un négociant du nom de Mayer qui faisait la commission, Adolphe Nourrit donna des leçons à Mlle Mayer déjà bonne musicienne sur le piano. Garcia père avait prédit à la jeune personne un avenir brillant de *prima donna*. Elle avait la même étendue de voix que les deux filles de Garcia, c'est-à-dire un contralto plein, puissant, s'unissant au soprano le plus éclatant : mais tout cela était inculte, difficile à faire sortir. Le célèbre professeur, et après lui son fils qu'elle épousa, firent luire sous

toutes ses faces ce beau diamant, qui d'abord alla jeter tous ses feux en Italie. La fin de l'année 1835 la vit apparaître dans *la Sonnambula* sur le théâtre de Novare, résidence actuelle du compositeur Mercadante; puis la brillante cantatrice alla recueillir successivement d'amples moissons d'applaudissements et de fleurs à Turin, à Parme, à Gênes, à Bergame, patrie de Rubini, et enfin à Rome et à Vienne.

Velutti qui l'avait entendue à Padoue l'invita à venir passer quelques jours dans sa *villa*, invitation que la jeune cantatrice pouvait accepter sans danger vu le caractère de voix du célèbre chanteur. Il lui donna d'excellents avis sur l'ancienne méthode des Davide, des Marchesi trop tôt mise en oubli, et sur laquelle on revient. Peu s'en fallut, dans la ville éternelle, que, rivale de Trajan, de Torquato Tasso et des souverains pontifes, elle ne fût portée en triomphe; mais elle préféra à ce triomphe et à ceux qu'elle n'aurait pas manqué d'obtenir à Naples, à Bologne et à Venise où on la demandait à cor et à cri, le suffrage de sa ville natale, de Paris, de cette patrie intelligente de tous les arts. Elle a accepté un brillant engagement à l'Opéra-Comique où jusqu'ici elle n'a pas été heureuse en rôles, et où il faut le dire aussi, elle a pris un ton trop lyriquement italien. Le grand air *con cori* ne va pas sur une scène où l'on est habitué à entendre des mélodies étroites, écourtées, pointues, maniérées, mais gracieuses, spirituelles et scéniques surtout. La recherche harmonique et les dessins d'orchestre plaisent plus à l'habitué de l'Opéra-Comique qui veut se donner un air de connaisseur, même quand il ne comprend pas ou qu'il s'ennuie, que les cavatines italiennes qui semblent toutes jetées dans le même moule, et qui sont toujours dites d'une manière inférieure sur notre seconde scène lyrique française à celles qu'on exécute si délicieusement au Théâtre Italien. Mais comme le talent de madame Eugénie Garcia est taillé dans des proportions grandioses; qu'elle aussi a de la tragédie dans l'âme, dans le regard, dans la voix, dans le geste, elle devrait nous rendre de beaux ouvrages qui auraient tout l'attrait de la nouveauté pour la génération actuelle, des ouvrages qui étincellent de beautés musicales et dramatiques, tels que la *Médée* et *les Deux journées*, de Cherubini; *Roméo et Juliette*, de Steibelt; *Montano et Stéphanie*, *Zoraïme et Zulnar*, *Euphrosine* ou *le Tyran corrigé*, *la Caverne*, *Stratonice*, etc. Indépendamment de ce qu'aurait de curieux cette résurrection de notre belle école musicale qui jeta un si vif éclat dans le monde musical, à l'époque où s'éteignaient Mozart, Cimarosa et Paisiello, ce serait un excellent moyen pratique de former des acteurs d'opéra qui sachent dire un rôle, partie aussi essentielle que négligée à l'Opéra-Comique, et sans laquelle cependant le succès à venir de ce théâtre est fort problématique.

Avec un peu moins de fatigue vocale que ne s'en donne madame Eugénie Garcia et un peu plus d'étude de diction, elle peut devenir un sujet précieux pour l'Opéra, et y provoquer la restauration du drame lyrique, ce qui vaudrait mieux que la restauration de la reine Jeanne de Naples à l'Opéra-Comique.

Nous donnerons la suite de ces esquisses biographiques dans les numéros prochains.

HENRI BLANCHARD.

FESTIVAL A L'OPÉRA.

On s'occupe activement des préparatifs du festival qui aura lieu à l'Opéra dimanche prochain, 1er novembre. Les chœurs, divisés en trois groupes, font des études à l'Opéra, au Théâtre-Italien et dans la grande salle des Menus-Plaisirs, en attendant qu'ils soient tous réunis dans une répétition générale. Le même procédé sera suivi cette semaine pour l'orchestre, et l'exécution n'en sera que plus brillante et plus ferme, puisque cette subdivision des masses musicales permet d'apercevoir et de corriger des fautes qui disparaîtraient dans l'ensemble général. Voici le programme complet de cette grande solennité qui excite un si vif intérêt dans le monde musical de Paris et même des provinces :

Première partie. — 1° Le premier acte d'*Iphigénie en Tauride*, musique de Gluck. Le Calme; l'Orage; chœur de prêtresses; récitatif et air d'Iphigénie; chœur de prêtresses; récitatif et air de Thoas; chœurs et airs de danse des Scythes. Iphigénie, madame Stolz; prêtresse, madame Wideman; Thoas, M. Massol; un Scythe, M. Wartel.

2° *Dies iræ*, *Tuba mirum*, *Quid sum miser*, *Lacrimosa*, du *Requiem* de M. H. Berlioz. (Toute la masse vocale et instrumentale.)

Deuxième partie. — 3° Double chœur et solo d'*Athalie*, musique de Hændel. Josabet, madame Wideman.

4° Fragments de *Roméo et Juliette*, symphonie avec chœurs, de M. H. Berlioz, paroles de M. Émile Deschamps. Roméo seul. Grande fête chez Capulet. *Andante et allegro* (orchestre). Le jardin de Capulet. Scène d'amour. Chanson lointaine des jeunes Capulets sortant de la fête. *Adagio* (chœurs et orchestre). La reine Mab ou la fée des songes. *Scherzo* (orchestre). Finale; chœurs; récit mesuré; air; invocation; double chœur des Montagus et des Capulets; serment de réconciliation; chœur triple. Le père Laurence, M. Alizard.

5° *Alla riva del Tebro*, madrigal de Palestrina. (Chœur sans accompagnement).

6° *Symphonie militaire*, composée pour la translation des restes des victimes de juillet, par M. H. Berlioz. Marche funèbre. Hymne d'adieu. Apothéose. (Orchestre d'instruments à vent.) Le solo de trombone sera joué par M. Dieppo.

Les exécutants, au nombre de 450, disposés en amphithéâtre sur la scène et sur un plan incliné couvrant l'emplacement ordinaire de l'orchestre, seront dirigés par M. H. Berlioz.

Biographie.

ALEXIS LVOFF.

Au nombre des établissements les plus remarquables consacrés en Europe à l'exercice de la musique vocale, il faut placer la chapelle impériale des chantres de la cour de Saint-Pétersbourg; mais par la nature même de ses attributions on s'explique facilement la publicité fort restreinte donnée soit aux travaux, soit aux résultats qui ont fondé en Russie sa juste réputation. Les Russes, en effet, suivent, comme on sait, les dogmes et les pratiques de l'église grecque, et les rites de cette église imposent aux cérémonies du culte certaines conditions particulières dont l'emploi ne convient à nulle autre secte chrétienne, catholique romaine ou protestante. Mais, en revanche, la liturgie grecque se prête admirablement aux développements les plus larges de l'art du

chant; et rien n'est plus séduisant, plus gracieux, même en Albanie et dans les îles les plus modestes de l'Archipel, que l'exécution d'une messe grecque chantée sur des mélodies aussi variées qu'originales, sans le secours ni l'accompagnement d'aucun instrument.

Il y a quatre-vingts ans environ que la chapelle impériale des Chantres fut fondée en Russie; elle est composée aujourd'hui de cent individus mâles, enfants et hommes faits; les premiers, que l'on choisit principalement dans les gouvernements de la petite Russie, où le climat produit des voix pures et sonores, remplissent les parties de sopranos et altos, jusqu'au moment où les progrès de l'âge viennent altérer ou modifier leur chant; et l'on jouit ainsi naturellement, et sans attentat aux lois de la nature, de cette perfection d'exécution que la chapelle Sixtine croyait ne pouvoir obtenir que par une odieuse transformation. Enfin, devenus adultes, ces enfants sont tous pourvus de quelque emploi, hors ceux auxquels une heureuse modification des organes permet de continuer leur carrière en qualité de ténors ou de basses.

Sous le règne de l'impératrice Catherine, un de ces enfants, nommé Bartinauski, montra des dispositions extraordinaires pour la composition et fut envoyé en Italie pour y compléter ses études. Après avoir suivi les leçons des maestri les plus renommés, il revint à Saint-Pétersbourg, et fut fait directeur de l'institution où s'était manifestée sa vocation. C'est à Bartinauski que l'on doit l'organisation véritable de la chapelle des chantres. Cet artiste distingué mit en musique un très grand nombre de psaumes de David et plusieurs *Te Deum* composés pour différentes solennités; mais il s'occupa surtout de classer et de rétablir les textes corrects de tous les chants religieux dont les églises ne possédaient que des manuscrits imparfaits, et qu'on n'exécutait pour ainsi dire que par tradition et par routine.

Après la mort de Bartinauski, sa place fut confiée à M. Théodore Lvoff, conseiller privé attaché au conseil de l'empire, et dont son fils, Alexis Lvoff, occupe aujourd'hui la survivance avec tant d'honneur. M. Théodore Lvoff, dilettante passionné, poursuivit dignement pendant dix ans les travaux de son prédécesseur; il mit dans le plus grand ordre l'administration de cet établissement; il fit imprimer toutes les mélodies recueillies et révisées par Bartinauski, et il régularisa le service administratif de la chapelle.

Sorti d'une pareille souche, Alexis Lvoff ne démentit point les présages qu'on pouvait former sur son génie futur. Dès son enfance, il fit preuve de dispositions toutes particulières pour l'art musical, et surtout d'un goût prononcé pour l'étude du violon. Ce fut à l'âge de sept ans qu'il reçut les premières leçons de cet instrument difficile, et à huit ans il jouait déjà des concertos et des quatuors peu compliqués, mais en se faisant remarquer par la netteté de son exécution, et surtout par un vif sentiment de l'expression. Sans cesse guidé et surveillé par son père, il prit néanmoins des leçons des meilleurs virtuoses et professeurs d'harmonie qui se trouvaient en Russie à cette époque, et plus tard, livré à ses propres inspirations, il perfectionna son rare talent dans l'exécution assidue des œuvres de Viotti, de Baillot, de Rode, de Spohr et de Lipinski. Mais les exigences du service militaire, et surtout ses fonctions spéciales d'ingénieur, que M. Lvoff exerça pendant douze ans avec autant de zèle que de talent, ne lui permirent pas de s'adonner aussi exclusivement qu'il l'aurait voulu à l'art qu'il chérissait. Par le même motif, malgré le grand nombre de compositions dont il est l'auteur, il s'est rarement déterminé à publier le fruit de ses loisirs, et l'on ne possède encore de lui que les pièces suivantes :

1° *Trois Fantaisies* pour violon, avec accompagnement d'orchestre, dont une avec chœur;

2° L'arrangement à grand orchestre, avec chœur, du *Stabat Mater* de Pergolèse, œuvre à laquelle nous avons consacré récemment un article critique;

3° *Deux Motets* pour quatre voix sans accompagnement;

Et enfin, outre quelques petites compositions, *l'Hymne russe*, qu'il écrivit en 1833 sur les paroles de M. Jonnovski, et qui fut adopté presque aussitôt comme chant patriotique et national. L'immense succès de ce morceau popularisa en Europe le nom de son auteur, et l'*Hymne russe* fut publié tour à tour à l'étranger sur des paroles françaises, anglaises, allemandes, polonaises, etc., et la presse fut unanime pour reconnaître la génie d'invention qui respire dans cet ouvrage.

Jusqu'ici pourtant le mérite le plus incontestable de M. Alexis Lvoff est dans la science profonde, dans le charme infini de son exécution instrumentale. Nos illustres compositeurs, M. Meyerbeer en tête, sont d'accord pour décerner au directeur actuel de la chapelle de Saint-Pétersbourg le premier rang parmi les violonistes amateurs, et le regardent, même en le comparant aux artistes de profession, comme un des virtuoses les plus habiles et les consommés dans le jeu du quatuor.

C'est principalement à cet exercice que s'adonne aujourd'hui M. Alexis Lvoff, et l'on ne sera pas fâché sans doute de connaître nominativement quels sont ses collègues d'habitude dans ses concerts privés, dont les plus beaux ouvrages de Mozart, Haydn, Beethoven et Mendelsohn font habituellement les frais. Ce sont depuis fort longtemps Henri Romberg, en qualité de second violon, le comte Wielhorski, comme violoncelle, et Gustave Wilde pour alto.

Après avoir été aide-de-camp du comte Benckendorff, M. Alexis Lvoff obtint le même titre auprès de S. M. l'empereur de Russie, et ce fut en 1836 qu'il prit la direction de la chapelle des chantres de la cour. Il y a fondé une école de musique instrumentale destinée à l'instruction des jeunes pensionnaires de la chapelle pourvus de dispositions suffisantes; et grâce à l'excellent choix des professeurs, cette nouvelle classe fournira bientôt de fort bons musiciens aux orchestres des théâtres impériaux.

Né le 25 mai 1799, à Reval, dans le gouvernement d'Esthonie, Alexis Lvoff est âgé maintenant de 41 ans. Il a le grade de colonel aux gardes, il est membre honoraire des académies de Bologne, de Sainte-Cécile à Rome, et de la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg, décoré des ordres de Russie, d'Autriche, de Prusse, de Bavière, de Suède, de Perse, etc.

Nous ajouterons, pour compléter ces renseignements utiles sur une célébrité musicale jusqu'ici imparfaitement appréciée en France, que l'éditeur Schlesinger, de Berlin, publiera désormais sans retard, avec le texte latin, toutes les nouvelles compositions que M. Alexis Lvoff pourra écrire, soit pour la chapelle impériale, soit pour toute autre académie de musique sacrée.

M. S.

Correspondances particulières.

Milan, 5 octobre 1840.

Un jeune compositeur, M. Verdi, a récemment obtenu la faveur assez banale de débuter à la Scala par un opéra intitulé *Robert, comte de Saint-Boniface*, et les bravos que de bienveillants auditeurs lui prodiguèrent alors, sans doute à titre d'encouragements, furent si unanimes et si prolongés qu'il put facilement concevoir la douce illusion qu'il

avait atteint déjà l'apogée de l'art musical. La direction charmée de ce premier succès lui fit écrire aussitôt un opéra bouffe, qui a été représenté en effet le mois dernier sous le titre d'*Un jour de royauté*. C'est le sujet usé du faux Stanislas, roi de Pologne, arrangé et modifié d'après le méchant mélodrame de Romani, si je ne me trompe.

L'exécution était confiée à mesdames Abbadie et Marini, au ténor Salvi, et aux trois basses Ferlotti, Rovère et Scalèse, de la connaissance de nos lecteurs, et sur chacun desquels nous avons eu plusieurs fois l'occasion d'émettre notre opinion.

Un public fort nombreux, indulgent à l'excès, et malheureusement formé à une déplorable école où prévalent avant tout le faux goût et le tapage, s'est mis, dès le début, à applaudir avec fureur d'abord l'ouverture, puis l'introduction, la cavatine de Salvi, et celle de madame Abbadie. La fin du premier acte fut accueillie pourtant avec assez de froideur et d'indifférence; dans le courant du second, un duetto entre Scalèse et Rovère, et l'adagio d'un air chanté par madame Marini provoquèrent de nouveau des applaudissements frénétiques et tout aussi peu mérités, mais l'auditoire donna encore une preuve de bon sens en restant silencieux devant tout le reste.

Cette partition de M. Verdi a donné un démenti solennel aux magnifiques espérances qu'avait fait naître le succès de sa première tentative, et a fourni une nouvelle preuve de l'indigence actuelle du génie musical en Italie. Point de mouvement, point d'originalité dans les idées, un style qui varie sans cesse et passe alternativement du grave au doux, du brillant au sévère, que la situation le réclame ou non; enfin une instrumentation bruyante à l'excès, mais de nul effet : tels sont, en résumé, les titres du nouveau compositeur du théâtre de la Scala.

On a repris *le Templier*, où madame Marini malade a été remplacée. Et voilà sur quel pied sont nos affaires théâtrales, jusqu'à ce que le ballet de Galzerani, *Ali pacha de Janina*, vienne dissiper enfin l'ennui du public; et cet ouvrage nous conduira sans doute jusqu'à la fin de novembre, quoique ce soit pour la seconde fois que cet émule de Méhémet-Ali vienne solliciter nos suffrages.

On a imaginé — que n'imagine-t-on pas? — de traduire en italien l'opéra-comique français, *la Fille du régiment*, en transportant la scène moitié en Savoie, moitié en Suisse, et d'exposer par ce guet-apens l'œuvre de Donizetti à un fiasco prémédité. Aux justes critiques qui s'élevèrent tout d'abord contre une pareille transformation ou pour mieux dire cette inconvenante arlequinade, les auteurs du projet répondaient que l'ouvrage avait été bien accueilli à Paris. Mais c'est qu'à Paris il avait pu, en sa qualité de pièce du genre léger, s'adapter fort bien à une scène secondaire; mais à Paris, disait-on, le succès avait pu dépendre d'abord de cet esprit militaire commun à toutes les classes de la société française, ensuite du jeu facile et brillant des acteurs, et enfin de l'intégrité de l'œuvre musicale reçue des propres mains du compositeur, apprise et exécutée sous sa direction; tandis qu'à Milan l'imitation paraîtrait intolérable, chantée à la Scala avec un libretto défiguré, des paroles italiennes plaquées sur une musique écrite pour des paroles françaises, et une prima donna (madame Abbadie) qui, pour la vivacité du jeu et de l'action, ressemble à une petite pensionnaire à peine émancipée. Peut-être que transportée au théâtre del Ré ou del Carcano, et confiée à une actrice plus délurée, devant un public enfin qui ne peut exiger là ce qu'il a le droit de réclamer à la Scala, *la Fille du régiment* ne serait pas plus mal reçue en Italie qu'à Paris. Mais sur notre grand théâtre, mutilée, déguisée et sans interprètes, n'était-ce pas la mettre hostilement en évidence comme la plus triste production du génie de Donizetti?

C'est à l'occasion de la présence dans nos murs de la grande-duchesse Hélène de Russie qu'on a repris *le Templier*.

Mademoiselle Gusman, digne par la perfection de son talent d'être engagée à Paris, continue à soutenir ici l'honneur du ballet. Mademoiselle Cerrito donne en ce moment des représentations dans la petite ville de Soresine près de Crémone avec le plus brillant succès.

C.

Revue critique.

MUSIQUE DE PIANO.

Souvenir de Benvenuto Cellini, par ÉD. WOLFF. — *Onzième Sérénade*, pour piano et violon, par N. LOUIS. — *Deux Caprices-Études*, par AUGUSTE MOREL.

Il n'y a guère plus d'un an que Benvenuto Cellini se montra sur la scène de l'Opéra. Ce fut comme un éclair. Il ne fit que paraître et disparaître. On l'entendit à peine, ou, pour être plus vrai, on refusa de l'entendre, et même (quelques uns l'ont dit) de le faire entendre. Toujours est-il que jamais œuvre lyrique ne rencontra à sa naissance un concours aussi menaçant de circonstances hostiles, d'oppositions ruineuses. Préventions aveugles du public, des artistes, de la critique, exécution totalement dépourvue d'intelligence, poëme anti-dramatique autant que possible, en fallait-il davantage? Que vouliez-vous qu'il fît contre tout cela? qu'il mourût? non; mais qu'il attendît. Car nous ne tenons pas pour morte l'œuvre de M. Berlioz. Selon nous, on n'a pu juger que le libretto; et certes, on l'a justement foudroyé; il n'y a pas lieu d'en appeler. Mais cette musique, qu'on n'a eu ni le loisir ni le désir d'entendre et peut-être de comprendre, osera-t-on dire que ce soit assez de trois ou quatre représentations orageuses pour l'apprécier? L'oreille a-t-elle eu seulement le temps et les moyens de se reconnaître, l'opinion de se former? En vérité le préjugé l'a enveloppée, entraînée violemment comme dans un tourbillon. Plusieurs, qu'il avait poussés un peu loin, sont revenus sur leurs pas, ont examiné de près, et, franchement convertis, pensent que le jugement impartial et sincère est encore à formuler. Pourquoi le public ne ferait-il pas comme ces quelques hommes? Il ne faudrait que refondre ce malencontreux poëme, et fournir par là aux inspirations du musicien la possibilité de se réhabiliter en leur rendant le droit d'être senties, comprises et jugées. Dans l'espérance sans doute d'un dénouement aussi raisonnable, voici M. Ed. Wolff qui vient essayer de réconcilier les pianistes avec un genre de musique dont on leur a fait tant de peur. Approchez sans crainte, mes jeunes demoiselles; voyez et touchez, défiants amateurs; eh bien! n'est-il pas vrai que ce n'est point si sauvage, si barbare, si monstrueux qu'on vous l'a dit? Écoutez un peu: ne trouvez-vous pas infiniment de grâce et de mélancolie dans cet andante en *si* majeur? Et cette mélodie à 6/8 d'*Ascanio*, que vous semble de sa piquante vivacité, de son originalité naïve? convenez que tout cela n'est point du tout ostrogoth et wisigoth. Que diriez-vous de l'air du désespoir, du trio et de vingt passages hors de ligne? Mais M. Wolff n'a pas eu besoin de tant de matériaux pour vous donner un morceau des plus agréables. C'est un caprice brillant, écrit d'une plume élégante et fa-

cile. Les deux thèmes, reproduits tour à tour avec des accompagnements bien trouvés et des dispositions variées, y contrastent fort heureusement. Les accessoires, il est vrai, ne sont pas toujours nouveaux ; mais ils sont loin de tomber dans cette région des choses communes où se traîne la masse des arrangeurs. Les œuvres de M. Wolff portent en général un certain cachet de distinction qui a bien son prix. Dans le caprice dont nous rendons compte, morceau réellement à effet, et qui n'exige que des moyens d'exécution médiocres, l'auteur a parfaitement saisi le tour du développement convenable aux motifs originaux ; il a surtout tiré du second un excellent parti dans le début comme dans la strette. Quel dommage après cela que la musique de M. Wolff ne soit pas à beaucoup près aussi populaire que celle de tant d'autres faiseurs qui ne le valent pas ! Mais la grande raison, c'est que l'auteur ne paie pas de sa personne pour la produire en personne ; nous ne sachions pas qu'il se fasse entendre dans les concerts. Et par le temps qui court, l'artiste doit cumuler deux éléments de succès bien distincts, composition et exposition. C'est de ses propres mains qu'il faut présenter, pousser, imposer même son œuvre. Pour l'artiste qui l'abandonne à elle-même au sortir de la gravure, l'obscurité, l'oubli, voilà presque toujours son infaillible partage. Presque toujours, disons-nous ; car nous ne sommes pas sûrs que tous ceux dont le nom seul allèche aujourd'hui les consommateurs, aient servi eux-mêmes de chaperons à leurs ouvrages.

Par exemple, M. N. Louis est-il exécutant ? c'est ce que nous ne saurions vous dire. Mais il est incontestable que ses productions, dont le chiffre commence à devenir fort élevé, sont en possession d'une grande vogue. M. Louis, qui peut aussi s'intituler le Bien-Aimé, comme Louis XV, doit compter pour un des fournisseurs les plus féconds de la petite musique instrumentale. Il est la providence de cette classe de dilettanti en faveur desquels les éditeurs ont imaginé la précieuse épithète de *facile*. C'est pour eux qu'il trie, dissèque, arrange tous les opéras nouveau-nés, tous les motifs à peine éclos ; il en extrait les sucs mélodiques pour donner la becquée à ses enfants d'élection, et suffire à sa clientèle. Car aujourd'hui il en est tout au moins de certains compositeurs comme des fabricants, des manufacturiers ; il leur faut pourvoir aux besoins toujours renaissants d'une sphère spéciale. Les produits doivent se multiplier avec les nécessités qui les provoquent, et certes, M. Louis n'est jamais en retard. Sa plume infatigable ne se lasse point de courir ; ses œuvres se succèdent rapidement.

La onzième sérénade pour piano et violon sur les motifs du *Shé iff*, nous semble appartenir à cette classe de morceaux produits avec une grande facilité. De jolis chants tirés de l'opéra d'Halevy, et quelques lieux communs qui sont du domaine public, c'est là en définitive le matériel de cet ouvrage. Aussi éprouve-t-on en l'écoutant une violente envie d'imiter ce bon abbé de Voisenon qui se levait à chaque vers d'une pièce et faisait force révérences : « Mais à qui diable en avez-vous ? s'écrie l'auteur impatienté. — Encore, reprit doucement l'abbé, encore faut-il être poli et saluer les gens de sa connaissance quand ils passent. » En vérité, la critique aurait fort à faire de tenir chapeau bas devant les vieilles nouveautés qui défilent incessamment sous ses yeux. Dans le nombre cependant il en est qui se soutiennent quelque temps, tout surannés que soient leurs charmes. Une certaine facture qui n'est pas sans adresse leur procure un effet prestigieux, une vertu de réussite singulière. M. Louis possède particulièrement cet heureux secret ; il a une intelligence toute spéciale des devoirs de l'arrangeur. Dans son duo il a trouvé l'art d'opposer avec avantage les chants de caractère différent, de jeter une sorte d'intérêt dans le dialogue, d'écrire convenablement pour chacun des deux instruments, et surtout de répandre à propos le *brio* et les traits d'éclat. En sorte que cette sérénade ne laisse pas que de produire sur la masse des auditeurs un effet réel, un effet immanquable. On applaudit, on se demande le nom de l'auteur, le chiffre de l'œuvre ; le débitant y trouve son compte, et voilà le but atteint. Soit ; mais ce n'est encore que du savoir-faire commercial. M. Louis pourrait beaucoup plus que cela. Nous le lui avons déjà dit dans ces colonnes ; ne nous lassons pas de le lui répéter.

Ce petit avis donné en passant, venons aux deux caprices-études de M. Auguste Morel. Déjà connu dans le monde musical, l'auteur de cette production se montre ici sous un jour tout nouveau. Assurément son œuvre n'est pas celle d'un compositeur vulgaire. Elle se rattache à cette école élégante qui rejette avec horreur jusqu'à l'ombre de la banalité, et qui, si elle ne rencontre pas toujours un chant primitif, emprunte du moins les secours d'une harmonie opulente et recherchée. Dans les caprices de M. Morel l'idée musicale n'est pas absolument neuve ; cependant ils se font remarquer par un tour mélodique qui ne manque pas de noblesse, mais non sans rappeler trop sensiblement parfois certaines formes familières à Weber. Du reste, à quelques légères réminiscences près, il y a de la pensée, de la verve et de cette animation poétique hors de laquelle un ouvrage d'art demeure froid et sans vie. Nous sommes surpris seulement que le goût éclairé de l'auteur ne l'ait pas mis en garde contre la prolixité de quelques développements trop uniformes ; nous voudrions que la marche du second caprice en fût moins entravée. N'y a-t-il pas aussi bien de la froideur dans ce passage à l'unisson qui précède presque invariablement les deux motifs et reparaît jusqu'à quatre fois au moins ? Nous en appelons à M. Morel lui-même ; il est trop bon juge des compositions d'autrui pour ne pas apprécier la justesse de cette observation. Peut-être notre critique semblera-t-elle vétilleuse ; mais un peu de sévérité témoigne de l'estime particulière dans laquelle on tient un auteur et ses écrits. L'indulgence n'est de mise que pour des productions sans valeur.

Maurice BOURGES.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui à l'Opéra, par extraordinaire, *le Diable amoureux*, précédé de *la Xacarilla*. Demain, lundi, la quatrième représentation de *Stradella*, de M. Niedermeyer, et du *Dieu et la Bayadère*.

*** Madame Dorus-Gras, de retour de Londres où elle est l'objet d'un véritable culte, a reparu à l'Opéra par le rôle de Pauline dans *les Martyrs*. Les applaudissements les plus vifs l'ont accueillie.

*** M. Albert, l'ex-danseur de l'Opéra, vient de signer avec M. Léon Pillet un engagement à titre de chorégraphe. Il commencera ses répétitions par les divertissements de la *Favorite*, dont il réglera toute la danse.

*** On annonce comme devant avoir lieu mercredi prochain à l'Opéra les débuts de madame Guy Stephan, charmante danseuse qui fera sa première apparition dans le ballet du *Diable amoureux*.

*** Une audition a eu lieu cette semaine à l'Opéra ; on a entendu trois jeunes cantatrices : d'abord mademoiselle Revilley, premier prix du Conservatoire, qui a été immédiatement admise aux débuts, et qui paraîtra incessamment dans *Robert-le-Diable* ; puis mademoiselle Maria Brouart, qui avait déjà paru trois ou quatre fois à la Renaissance ; elle a chanté *Grâce* de *Robert*, et directeur et auditeurs demandaient *grâce*. Mademoiselle Fauconnier était la troisième : une belle voix et une assez bonne diction distinguent cette jeune cantatrice, qui probablement débutera incessamment à l'Opéra.

*** Aujourd'hui par extraordinaire, au Théâtre-Italien, la première représentation de la reprise de *I Puritani*. Incessamment, au même théâtre, *Lucrezia Borgia* de Donizetti.

*** L'ouvrage de M. Adam, qui était en répétition à l'Opéra-Comique, ne sera probablement point représenté. Il paraîtrait que les artistes ont trouvé la musique de cet opéra trop faible, et que la direction a prié l'auteur de refaire sa partition. Est-ce que *les succès de Régine* et de *la Reine d'un Jour* auraient épuisé la verve de M. Adolphe Adam?

*** Ces jours passés mademoiselle Descot a fait son premier début à l'Opéra-Comique, dans *le Châlet*, où Euzet reparaissait après avoir fait partie de la troupe de la Renaissance. Tous deux ont réussi. Mademoiselle Descot est une piquante actrice, et sa voix aurait eu du succès, si l'excès de l'émotion n'en avait paralysé le développement.

*** Nous avons été assez heureux pour entendre essayer ces jours derniers par Wartel, six nouvelles mélodies que M. Berlioz vient de composer sur des poésies extraites du charmant volume de Théophile Gautier, la *Comédie de la mort*. Nous ne craignons pas de dire que jamais on n'avait porté aussi loin jusqu'ici dans ce genre de musique la profondeur de l'expression, le charme et l'originalité de la pensée, le parfait accord du chant et de l'accompagnement se prêtant un mutuel appui et se faisant valoir l'un par l'autre.

*** Un grand nombre d'étrangers de distinction qui se trouvent en ce moment à Paris, désirent beaucoup entendre le célèbre violoniste Bériot. Ne pourrait-on espérer qu'il donnera bientôt un concert attendu avec tant d'impatience?

*** M. Dessauer, à qui nous devons des mélodies ravissantes, et qui a composé plusieurs opéras qui ont été représentés avec succès à Vienne et à Dresde, vient d'arriver à Paris pour y passer l'hiver.

*** Un jeune pianiste russe âgé de neuf ans, M. Anton Rubinstein, élève de M. Alexandre Villaing, est en ce moment à Paris. Nous l'avons entendu, et il nous a étonné par la facilité avec laquelle il exécute les plus grandes difficultés et par le goût qui préside à son exécution, surtout dans la musique si difficile et si expressive de Henselt.

*** Thalberg vient d'arriver à Vienne où il doit se reposer trois semaines. Après avoir donné concert à Munich, Francfort, Darmstadt, Mannheim, Mayence où il est attendu, ce grand artiste reviendra à Paris dans le mois de décembre pour donner quelques concerts. On dit merveille des immenses progrès que M. Thalberg a faits depuis deux ans, et les soirées où nous l'entendrons seront des fêtes musicales pour le public parisien. On ajoute que M. Thalberg a l'intention de parcourir avec M. de Bériot le midi de la France, et qu'il passera la fin de l'hiver en Hollande et en Pologne.

*** Voici encore un de ces bruits ridicules dont Paganini sera long-temps le prétexte, et que nous enregistrons seulement pour compléter l'histoire de l'absurde : « On dit que Paganini a légué par testament ses huit excellents violons à huit violonistes de premier mérite, à savoir : de Bériot, Ernst, Lipinski, Mayseder, Molique, Ole Bull, Spohr et Vieux-temps. »

*** Les gentilshommes ont à honneur maintenant de se faire artistes. Tout récemment le prince et la princesse Poniatowsky ont rempli à Lucques, au théâtre et devant le public payant, les rôles principaux d'un opéra de sa composition.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — Mademoiselle Faye, forte chanteuse, a débuté dans le rôle d'Alice de *Robert-le-Diable*. Il est vrai que les sifflets qui ont accueilli son inexpérience dramatique rendent inutile une nouvelle apparition de cette dame. On annonce que des pourparlers ont déjà eu lieu avec une autre chanteuse pour la remplacer en cas de chute.

*** *Fontainebleau.* — Notre ville, que les grands artistes dédaignent de visiter, vient d'être enfin favorisée d'un concert tel que peuvent le désirer les plus difficiles. Plusieurs jeunes lauréats du Conservatoire, parmi lesquels on a surtout remarqué le bénéficiaire, M. Lecointe, sont venus mercredi dernier faire entendre de la musique fort bien accueillie par un nombreux auditoire. MM. Grard, de l'Opéra, Ferrière, violoncelliste, Renckhoff, pianiste, ont eu leur bonne part d'applaudissements. M. Lecointe a joué avec un succès complet et une supériorité réelle deux airs variés pour le violon. Une des apparitions les plus intéressantes de la soirée a été celle de mademoiselle Mainvielle, nièce de la cantatrice de ce nom, qui a chanté deux airs italiens et une romance. La voix et le talent de cette jeune personne sont faits pour un théâtre plus vaste. M. Oudot a familiarisé les habitants de Fontainebleau avec les grotesques et amusantes drôleries mises en vogue par Levassor et Cie. Madame Mainvielle, qui a paru au piano pour accompagner sa nièce, a été saluée par d'unanimes applaudissements.

*** *Lyon.* — (Correspondance particulière.) — J'ai assisté hier à la première représentation de *Guido et Ginevra*, opéra pour lequel l'administration du théâtre a fait de grands frais. Les honneurs de la soirée ont été pour Dabbadie (Forte-bracchio, qui serait certainement remarqué à l'Opéra de Paris. Il a dit l'air du premier acte, le duo du deuxième et l'air du quatrième en artiste du premier ordre. Madame Roulle a été faible dans Ginevra. Cette artiste n'a pas réalisé les espérances qu'avaient données ses débuts dans *la Juive*. Son intonation est constamment douteuse et molle. Néanmoins l'air du deuxième acte et la belle scène du troisième ont produit un grand effet, dont l'honneur revient tout entier au compositeur. La célèbre romance de Guido et l'air sublime du troisième acte ont fait la plus grande sensation. La formule que j'ai employée à l'égard de madame Roulle est tout-à-fait applicable à Siran. Sa triviale manière de phraser était compensée il y a quelques années par une voix magnifique, dont les notes de tête surtout étaient admirables. Il n'en reste malheureusement plus rien aujourd'hui. M. Junca, qui remplissait le rôle de Médicis, en est, je crois, à sa première année de théâtre. On peut, dès à présent, prédire qu'il peut aller très loin. Le chœur de la peste a été admirablement exécuté par les choristes. L'orchestre était défectueux. Imaginez qu'on ne lui a fait faire que deux répétitions générales. Le chef n'a pas compris ses devoirs. C'est un crime de lèse-musique. Pensez encore que sur un orchestre de 50 musiciens, on ne compte que trois violoncelles. La grande réussite de l'ouvrage, au milieu de conditions si défavorables, est une belle victoire pour M. Halevy, dont le nom, quoi qu'en disent les ennemis de cet homme illustre, est placé à côté de celui des premiers musiciens de l'Europe.

— La Société élémentaire vient de créer dans cette ville un cours gratuit de musique pour les adultes hommes, sous la direction de MM. Maniquet et Hainl, qui enseigneront d'après la méthode de Vilhem. Pour être admis, il faut savoir lire et écrire, et être âgé de seize ans au moins.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*, 15 *octobre*. — Laborde a étudié *Robert-le-Diable* en quinze jours, et c'est dans ce rôle qu'il a vu le rameau vénéré se changer pour lui en palme triomphale! Le refrain sicilien, au premier acte, les duos du second et du quatrième acte, avec Isabelle, celui du troisième avec Bertram, et surtout le trio sans accompagnement, admirablement exécuté avec madame Treilhet-Nathan et Boulard, ont enlevé une approbation unanime. Nous avons revu *Guillaume Tell* et *la Juive* dans l'intervalle, et nous n'hésitons pas à féliciter Laborde sur ses progrès à chaque représentation. M. Boulard, première basse, a paru vendredi dernier dans le rôle de Bertram pour sa troisième épreuve. La voix de cet excellent artiste est très étendue, vibrante, sonore dans les tons élevés. M. Boulard est un musicien distingué et un chanteur habile. Sa méthode le sert parfaitement, son jeu ferait envie à plus d'un comédien. La voix de madame Treihlet, que vous avez pu apprécier à Paris, est remarquable par sa puissance et son étendue dans les cordes élevées, qu'elle aborde avec franchise et succès. La méthode de madame Treilhet est celle de Duprez; voilà sans doute une assez puissante recommandation. Dans le rôle d'Isabelle, madame Jenny-Colon Leplus a été ravissante.

*** *Mayence.* — M. Messer, directeur de la Liedertafel et de la société de chant des dames de notre ville, vient d'être appelé à Francfort en qualité de directeur de l'association de Sainte-Cécile. La Liedertafel de Mayence cherche un autre directeur auquel elle offrirait un traitement fixe d'environ 1,500 fr.

Le Directeur, A. SPECHT.

Souscription.

Pour paraître le 15 novembre :

Chez Maurice Schlesinger, 97, *rue Richelieu.*

MÉTHODE DES MÉTHODES DE PIANO,

OU TRAITÉ DE L'ART DE JOUER DE CET INSTRUMENT,

BASÉ SUR L'ANALYSE DES MEILLEURS OUVRAGES QUI ONT ÉTÉ FAITS A CE SUJET, ET PARTICULIÈREMENT DES MÉTHODES

DE J.-S. BACH, MARPURG, TURK, A.-E. MULLER, DUSSEK, CLEMENTI, HUMMEL, MM. ADAM, KALKBRENNER ET A. SCHMIDT,

ainsi que sur la comparaison et l'appréciation des différents systèmes d'exécution et de doigter de quelques virtuoses célèbres, tels que MM.

CRAMER, MOSCHELÈS, CHOPIN, LISZT, THALBERG, DOEHLER, etc.

OUVRAGE COMPOSÉ SPÉCIALEMENT

pour les classes de piano du Conservatoire de Bruxelles et pour les écoles de musique de Belgique;

PAR F.-J. FÉTIS,

Maître de chapelle du roi des Belges, et Directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles;

ET J. MOSCHELÈS.

Ire partie. Prix : 25 fr.

IIe partie, contenant 18 *Etudes* de perfectionnement expressément composées par *MM. Bénédict, Chopin, Doehler, Heller, Hensell, Liszt, Mendelsohn, Méreaux, Moschelès, Rosenhain, Thalberg,* et *Wolff.* Prix : 18 fr.

Faire une Méthode nouvelle de piano après la multitude de celles qui ont paru, pour dire à peu près les mêmes choses en d'autres termes, serait aujourd'hui une déception pour le public, une mauvaise spéculation pour l'éditeur. Partant de principes divers, les auteurs de ces ouvrages, dont la renommée a constaté le mérite, ont exposé à peu près tout ce qui peut être dit, dans le système de chacun.

Mais pour peu qu'on ait comparé les principes développés dans les principales de ces méthodes, dans celles qui, chacune en leur genre, jouissent de la plus brillante réputation, on est frappé des contradictions qu'elles offrent entre elles concernant les bases les plus fondamentales de l'art du joueur de piano. Le placement de la main, la manière de frapper les touches et de relever les doigts, l'articulation du poignet ou du bras, l'art de produire et de modifier le son, et surtout les règles du doigter, sont autant de sources d'opinions divergentes ou même diamétralement opposées. Rien de plus décourageant pour les maîtres qui ne s'imposent point par un grand talent d'exécution que ces contradictions entre les principes d'artistes éminents qu'ils voudraient prendre pour guides. Ne pouvant choisir entre des autorités qui leur inspirent un égal respect, ils n'osent se porter eux-mêmes arbitres entre tant d'opinions diverses, et tout leur devient incertitude.

C'est pour faire cesser cet état de choses que la *Méthode des Méthodes de piano* a été imaginée et exécutée avec des soins et une persévérance dont il n'y a peut-être pas d'exemple. Tous les ouvrages anciens et modernes publiés en France, en Allemagne, en Angleterre, ont été consultés, analysés; on est remonté à la source de l'objet que se proposait chaque auteur, pour les concilier tous dans ce qui n'était qu'apparent dans leurs contradictions, ou pour les combattre par le raisonnement dans les erreurs où ils ont pu se laisser entraîner. Par cette marche, on a pu parvenir à la découverte de principes généreux et infaillibles sur la plupart des objets précieux de l'art de jouer du piano, notamment à l'égard du doigter, dont on croit avoir formulé les règles invariables. Il est d'autant plus nécessaire de fixer enfin ces règles, que les plus célèbres auteurs de méthodes expriment tous le regret qu'elles n'existent point encore, et le vœu qu'elles soient établies.

Ces explications feront comprendre ce que les auteurs de l'ouvrage que nous publions entendent par le titre de *Méthode des Méthodes de piano*; ce titre ne signifie pas autre chose qu'analyse des principales méthodes, et déduction des règles générales de l'art de jouer de l'instrument. C'est en ce sens que M. Girault Duvivier a fait une *Grammaire des Grammaires* dont le succès a été immense.

Depuis cinq ans les auteurs de la nouvelle méthode ont été occupés de leur ouvrage, de sa révision, de corrections nombreuses, et ont consulté l'opinion de quelques uns des pianistes les plus célèbres qui, en témoignage de l'intérêt que leur inspirait la *Méthode des Méthodes de piano*, ont voulu y attacher leurs noms, en composant les grandes études qui la complètent. Parmi ces artistes, il suffit de nommer MM. Chopin, Doehler, Liszt, Moschelès, Thalberg, Heller, Henselt, Rosenhain, Wolff, etc. M. Moschelès, l'un des fondateurs de l'école moderne des pianistes, et qui jouit d'une des plus belles renommées d'artiste comme grand professeur, comme virtuose et comme compositeur, est d'ailleurs collaborateur de tout le reste de l'ouvrage.

Nous n'avons reculé devant aucun sacrifice pour donner à l'ensemble de l'ouvrage l'autorité qui résulte des noms célèbres des artistes que nous venons de nommer. En l'état où elle se trouve aujourd'hui, nous offrons avec confiance au public la *Méthode des Méthodes de piano* comme le corps de doctrine le plus rationnel qui existe sur l'art de jouer de cet instrument, et nous sommes convaincus que cet ouvrage deviendra le guide indispensable de tout élève animé du désir de connaître à fond l'objet de ses études, et de tout professeur qui veut appuyer ses préceptes sur l'autorité du raisonnement.

Le prix de souscription jusqu'au 15 novembre pour la *Méthode complète,* Ire et 2e partie, est fixé à 15 fr. *net.*

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR LES ÉDITEURS DE PARIS (1).

MÉTHODES ET SOLFÉGES.		
BERTINI. Grande méthode progressive pour le piano.	45	»
CZERNI. Méthode complète théorique et pratique pour le piano, en 3 parties.	108	»
ZIMMERMANN. Encyclopédie du pianiste divisée en 2 parties. Chaque, net.	12	»
— Traité d'harmonie, *net.*	12	»
PANSERON. Méthode de vocalisation en 2 part.; ensemble.	42	»
PARTITIONS POUR PIANO ET CHANT.		
AUBER. *Zanetta*, net.	30	»
DONIZETTI. *Fille du régiment*, net.	25	»
— *Les Martyrs*, net.	40	»
HALEVY. *Les Treize*, net.	30	»
— *Le Sérif*, net.	30	»
ÉTUDES POUR LE PIANO.		
ALKAN. Etudes pour la main gauche.	7	50
— Etudes pour la main droite.	7	50
— Etudes pour les deux mains.	7	50
CZERNY. Op. 599. Le premier maître de piano. Cent Etudes journalières à l'usage des jeunes élèves. Nos 1, 2, 3, 4. Chaque.	6	»
HELLER (Stephen). Op. 16. Vingt-quatre Etudes dans tous les tons, soigneusement doigtées en 2 livres. Chaque.	12	»
LISZT (F.). 24 grandes Etudes. Livre 1, 2. Chaque livre.	20	»
— Etudes excentriques.	25	»
ROSENHAIN (J.). Op. 20. Vingt-cinq Etudes mélodiques pour servir d'introduction à celles de J.-B. Cramer.	12	»
WOLFF. Op. 20. Vingt quatre études en forme de préludes en 2 livres. Chaque.	12	»

(La suite au prochain numéro.)

(1) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris chez Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 60.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (éducteur de la *Gazette de Berlin*) GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :

~~50 c. la ligne de 28 lettres.~~

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 1er novembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été:

1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc:
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique:
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Galerie de la *Gazette musicale*: Tamburini et Rubini; par H. BLANCHARD. — *La Marseillaise*: son effet sur les Sauvages. — Acoustique: Recherches sur la formation du son. — Revue critique: *Violon*: Fantaisie brillante sur *Guido et Ginevra*; petit rondo sur le même opéra, et divertissement sur *la Juive*, de Panofka; par H. BLANCHARD — *Improvisata*, de Heller; par G. KASTNER. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les Abonnés à l'année de Paris qui n'ont pas encore fait prendre les 6 Portraits que nous avons donnés avec notre dernier numéro, sont priés de s'adresser aux bureaux de la Gazette musicale, 97, rue de Richelieu.

A dater du 1er novembre, la Gazette reparaîtra deux fois par semaine pendant tout l'hiver.

Le huitième Concert offert aux seuls Abonnés de la Gazette musicale aura lieu dans le mois de novembre. Nous donnerons incessamment le Programme.

TAMBURINI ET RUBINI.

GALERIE DE LA GAZETTE MUSICALE.

(Deuxième article.)

Si mon caractère, mes idées, la tournure de mon esprit ne me plaisaient fort, et que je fusse le premier ténor du Théâtre-Italien, je dirais, il me semble: si je n'étais pas Rubini, je voudrais être Tamburini. Tamburini est l'expression la plus parfaite de l'art du chant dans toutes ses parties. S'il n'excite pas l'enthousiasme au même degré que Rubini, il faut s'en prendre au caractère de sa voix de *basso-baritono* qui est moins brillante que celle de *tenore*, et peut-être à cette sagesse, à ce bon goût, à cette perfection d'exécution qu'il apporte dans tous ses rôles, et qui ne sont pas appréciables par le vulgaire des *dilettanti*.

C'est dans l'église des Invalides, pendant le service funèbre qu'on célébrait pour ce pauvre Bellini, que le célèbre chanteur qui y concourait, et dont nous nous occupons ici, nous donna les détails suivants sur les pénibles commencements de sa vie artistique.

Tamburini (Antonio) est né dans l'année qui commença le dix-neuvième siècle à Faënza, petite ville des États romains. Son père était un pauvre musicien dans la double acception du mot, *che suonava del corno di caccia per vivere*, ainsi qu'il le dit naïvement lui-même. Mais comme tout Italien vit autant d'harmonie que de mélodie, le père du célèbre chanteur que possède Paris en ce moment, mit impitoyablement un cor de chasse dans les mains de son fils âgé de six ans et qui montrait déjà à cet âge les plus

heureuses dispositions musicales; et *il povero ragazzino* parvint à improviser une partie de *corno basso*, sous les fanfares paternelles, avec beaucoup d'intelligence.

Un tel exercice eut bientôt le résultat qu'il devait avoir sur les organes délicats d'un enfant de cet âge : le jeune Tamburini tomba dangereusement malade, et fut sur le point de payer de sa vie son talent précoce sur le cor de chasse. Il avait en cela un point de ressemblance avec Mozart enfant, dont le tympan délicat ne pouvait supporter le son de la trompette. Son père voulant absolument l'y accoutumer, fit placer derrière lui, pendant qu'il était au piano et sans qu'il s'en aperçût, un musicien qui attaqua tout-à-coup un solo de trompette. L'effet inattendu de cet instrument perçant fut si violent sur l'exquise organisation du jeune Mozart qu'il en tomba évanoui. Aussi voyons-nous que depuis il se montra fort sobre des effets de trompette dans ses ouvrages.

On fit cesser au jeune Tamburini ses exercices sur un instrument dangereux pour sa poitrine, et il recouvra la santé; mais en renonçant au cor, il n'abandonna point pour cela la musique. On s'aperçut qu'il avait une fort jolie voix, et, tout jeune encore, il se mit à chanter à l'église, et plus tard au théâtre, quand sa voix se transforma et prit un caractère décidé. Ce fut à Bologne qu'il débuta dans la carrière dramatique dans un opéra de Generali. Ce début fut brillant; et après avoir été essayer ses forces à Mirandola, à Corregio où il fut accueilli avec faveur, il contracta un engagement avec le directeur de Plaisance à l'âge de dix-neuf ans. Il y joua plusieurs opéras de Rossini aux applaudissements unanimes du public; puis il partit pour Naples où des compositeurs, parmi lesquels on peut citer Mercadante, écrivirent pour lui. De Naples il alla à Florence, à Turin, à Milan, toutes villes qui se montrèrent émerveillées de son talent qui grandissait pour ainsi dire à vue d'œil. La capitale de la Lombardie le vit serrer les nœuds de l'hymen avec la *signora* Marietta Gioja; il créa en compagnie de celle qu'il avait attachée à son sort un nouvel opéra de Mercadante dont le nom nous échappe. Dire que Tamburini avait charmé l'Angleterre, l'Italie, l'Autriche, la Sicile et toute sorte de souverains avant de venir à Paris, c'est tracer le précis historique et ordinaire de tous les grands chanteurs, avant qu'ils ne viennent faire sanctionner et mettre le sceau à leur réputation en France. Il fit ensuite son entrée au théâtre Favart à Paris, en sortant de Londres, il y a huit ans, par le rôle de Dandini de la *Cenerentola*. C'était la première fois qu'on entendait une voix de basse douée de cette flexibilité, de ce *brio* qui excita tout d'abord l'étonnement et l'admiration des connaisseurs; et lorsqu'ils l'entendirent ensuite chanter la cavatine d'Assur dans la *Semiramide* avec cette expression sombre et terrible qui vous frappe de terreur, ils ne mirent plus de bornes à leur enthousiasme. C'est que Tamburini unit au plus haut degré l'expression large et dramatique que la nouvelle école de chant croit avoir découverte, à la légèreté de vocalisation qui témoigne qu'on possède bien toutes les ressources de l'instrument vocal; et cependant ce chanteur parfait s'il n'échoue pas dans le *Don Giovanni*, y est pâle et parfois insuffisant. En se montrant convenable dans le chef-d'œuvre de Mozart, il y fait penser, au don Juan de *posada*, il est vrai, que nous représentait Garcia, mais qui donnait bien une idée de ce personnage audacieux, libertin, emporté, et toujours prêt à braver le ciel et la terre. Tamburini y apporte sa figure qui exprime bien tour à tour la gaieté, la mélancolie et la bonté, mais non le dévergondage de bon ton qu'il y faut; et il ne peut déployer dans cette musique sévère tout le luxe de sa brillante vocalisation, de cette vocalisation étourdissante de hardiesse, d'effet dramatique avec laquelle il lutte à avantage égal contre Rubini dans le beau duo de *Mosè*.

Comme Barilli, Tacchinardi, Crivelli, et plusieurs autres chanteurs italiens d'un véritable talent que Paris a possédés long-temps, Tamburini se distingue par des qualités sociales, par une humeur douce et bienveillante, et une inépuisable obligeance d'artiste : c'est une belle intelligence musicale unie à un noble caractère d'homme.

— Jean-Baptiste Rubini est né à Bergame, ou du moins à quelques lieues de cette ville, en 1795. Il a donné un éclatant démenti au proverbe qui prétend que nul n'est prophète en son pays, car si les Bergamasques ont vu Rubini simple choriste à l'âge de dix-sept ans, ils n'en ont pas moins voté quelques années plus tard une statue au célèbre chanteur qui honore son pays par un admirable talent et par la bienfaisance dont il a donné des preuves à ses compatriotes malheureux. Nous concevons peu en France ces ovations, ces médailles frappées en l'honneur des grands artistes, ces statues qu'on leur élève. Le raisonnement, l'esprit d'analyse et de critique tue l'enthousiasme chez nous; et nous en sommes encore à demander si un conseiller d'état, un chef de division, un ministre ne vaut pas beaucoup mieux qu'un grand artiste. On considère beaucoup ces messieurs qui spolient légalement le pays de ses libertés et l'accablent d'impositions dans l'intérêt de quelques familles et surtout de la leur, et l'on s'étonne des cent mille francs que gagne un chanteur qui verse l'oubli de la politique dans les cœurs, qui émeut les populations, les civilise, adoucit leurs mœurs, et ne lève que des impositions volontaires sur le public charmé. Ces hommes d'élite, à l'organisation exquise, qui usent vite l'enveloppe de l'âme à remplir cette mission révélée d'en haut; ces hommes pourraient dire comme Gluck malade, exténué de fatigue, mourant, après avoir enfanté un de ses chefs-d'œuvre : voilà ce que les Français appellent faire des chansons.

La voix de Rubini est une belle voix de ténor sans limites. C'est une terre inconnue dans laquelle il fait toujours de nouvelles découvertes. Il est le Christophe Colomb, le Parry, le Ross de cette terre de l'art vocal; il y marche d'un pas assuré, et le sol ne lui manque pas, car il a découvert dans sa voix tout exceptionnelle, à je ne sais quel degré de latitude, la note qui porte ce nom *sol*, et qui ne lui fait plus considérer qu'avec mépris l'*ut* de poitrine. Nul chanteur plus que Rubini n'est persuadé qu'il faut tout sacrifier à la méthode, mais surtout l'effet mimique. Dans le *Don Giovanni*, lui qui professe la plus haute estime pour la musique de Mozart et même pour celle de Beethoven, qu'il chante avec une largeur tout allemande et un religieux respect des effets harmoniques, dans l'air : *Il mio tesoro* du *Don Juan*, on dirait qu'il ne joue Ottavio que pour chanter cet air angélique, ou même, ce qui mieux est, pour attaquer, soutenir avec éclat et faire retentir toute la salle de sa fameuse cadence sur le *la*, où il est sûr d'être criblé d'applaudissements.

Rubini est un artiste de haute portée, et, par cela même, de force à comprendre les observations vraies et consciencieuses : il sait que l'éloge est banal et sans prix lorsqu'il n'est pas appuyé sur une critique sentie et puisée dans l'amour et la connaissance de l'art. Je dirai à ce sujet, dans la langue de cet illustre chanteur, que tout lecteur musicien doit comprendre : *Che il signore Rubini si piacce un poco troppo a gargarizzarsi*, c'est-à-dire, en terme français du métier, qu'il se plaît un peu trop à *rouler*, à se gargariser dans la voix de gorge et de tête. Les traits qu'il multiplie, le passage quelquefois affectés du *forte* au *pianissimo*, ses sons flûtés ou de fausset, s'opposent à ce que sa méthode devienne jamais classique. La préparation d'une phrase mélodique lui

fait oublier un peu trop souvent l'expression et même la vraisemblance scénique ; mais aussi quelle inspiration, quelle audace, quelle douloureuse mélancolie dans l'émission du son! quelle ironie indignée dans l'*Otello!* quelle douleur profonde et résignée dans la *Lucia* et *I Puritani!* quel style noble et sévère, pur et mystique dans l'air de l'*Adélaïde* de Beethoven, qu'il a dit à l'un des concerts de la *Gazette musicale!* Chant dramatique et brillant, musique intime de chambre, Rubini prend avec une égale facilité tous les tons ; il parle à toutes les intelligences musicales, à l'ignorant comme à celui dont l'oreille est exercée : et, comme son émule, son confrère Tamburini, il est doué en même temps du génie de l'art et de toutes les qualités qui constituent l'homme honnête et sociable.

Henri Blanchard.

LA MARSEILLAISE.

SON EFFET SUR LES SAUVAGES.

La Marseillaise vient d'être traduite en anglais. Le rédacteur du *Sun*, en publiant cette traduction, la fait précéder de quelques mots disant que cet air favori de la nation française qui rappelle les chansons de guerre de Tyrtée, a été chanté par un de ses amis de manière à faire bondir l'esclave le plus abruti. Voilà une différence bien établie entre *la Marseillaise* et le *God save the King*.

En Allemagne aussi *la Marseillaise* a trouvé de l'écho. S'il en faut croire les journaux, elle a été chantée au Casino de Francfort, en dépit des officiers prussiens qui se sont vainement opposés à cette énergique manifestation. Était-ce une traduction allemande ou les paroles françaises que l'on chantait? était-ce tout simplement l'air sans paroles aucunes? c'est ce que les journaux ne nous ont pas appris : peu importe, du reste. Traduit ou non, avec ou sans paroles, l'hymne de Rouget de l'Isle fait vibrer des cordes sympathiques dans toutes les contrées de la terre. Chantez-le au bout du monde, devant des Sauvages entièrement étrangers à notre langage et à notre musique, la puissance de ses accents ne sera pas en défaut. L'expérience en a été faite il y a près de quarante ans. Voici, à ce sujet, une anecdote qui, ce nous semble, ne manque pas d'intérêt :

Péron, le naturaliste, qui mourut à la fleur de son âge, au grand regret des amis de la science qu'il cultivait avec un rare bonheur, accompagna, en 1801, l'expédition aux Terres-Australes entreprise par ordre du gouvernement français. Arrivé à la Terre de Van-Diemen, il rencontra, dans une de ses excursions, une famille de Sauvages indigènes dont l'accueil bienveillant lui inspira de la confiance, et à laquelle il prit un vif intérêt. La famille se composait d'un vieillard avec sa femme, d'un jeune homme de vingt-deux à vingt-quatre ans, aux yeux vifs et spirituels, et dont la physionomie n'avait rien de farouche; d'une jeune femme qui semblait lui appartenir; d'une fille de seize à dix-sept ans, et enfin de quatre enfants : en tout neuf individus.

Revenus de la pêche, ils étaient accroupis sur leurs talons, occupés à prendre leur repas, lorsque Péron conçut l'idée de leur faire entendre de la musique, moins, dit-il, pour les divertir que pour connaître l'effet des chants européens sur leur esprit et sur leurs organes. Dans ce dessein il choisit *la Marseillaise* qu'il entonna chaleureusement avec ses compagnons de voyage. Rien ne saurait peindre l'effet produit par l'hymne national. Laissons Péron nous raconter lui-même la scène qui s'ensuivit :

« Au premier instant les Sauvages parurent troublés encore plus que surpris ; mais après quelques moments d'incertitude ils prêtèrent une oreille attentive : le repas fut suspendu, et les témoignages de leur satisfaction se manifestèrent par des contorsions et des gestes si bizarres que nous avions peine à contenir l'envie de rire qui nous pressait. Pour eux ils n'éprouvaient pas moins d'embarras à étouffer pendant le chant l'expression de leur enthousiasme, mais à peine une strophe était finie que de grands cris d'admiration partaient en même temps de toutes les bouches ; le jeune homme surtout était comme hors de lui-même ; il se prenait par les cheveux, il se grattait la tête avec ses deux mains, s'agitait de mille manières, et prolongeait ses clameurs à diverses reprises.

» Après cette musique forte et guerrière nous chantâmes quelques uns de nos petits airs tendres et lyriques ; les sauvages parurent bien en saisir le véritable sens, mais il nous fut aisé de connaître que les sons de ce genre ébranlaient trop faiblement leurs organes (1). »

ACOUSTIQUE.

RECHERCHES SUR LA FORMATION DU SON.

M. Cagniard-Latour auquel l'acoustique doit plusieurs découvertes très importantes, vient de soumettre à l'Académie des sciences le résultat de quelques nouvelles expériences qu'il a entreprises principalement dans le but de savoir pourquoi, dans une corde vibrante, le nombre des vibrations sonores ne répond qu'à la moitié du nombre synchrone. Ses recherches l'ont conduit à essayer de produire un son en faisant osciller très rapidement entre deux montants ou piliers métalliques un petit marteau dur et léger, c'est-à-dire formé d'un bout de tige de verre. Dans le son obtenu, le nombre des vibrations sonores ne répond encore qu'à la moitié du nombre synchrone des oscillations simples du marteau, quoique l'appareil soit disposé de façon à produire un résultat différent, s'il était possible.

Le moyen employé par l'auteur pour produire les oscillations de la tige de verre, oscillations qui peuvent s'élever au nombre de deux cents par seconde, consiste à établir dans un trou que porte l'extrémité libre de cette tige le pivot supérieur d'une petite syrène à ailes obliques chargée d'un poids excentrique. De cette disposition il résulte qu'au moment où par l'insufflation de la bouche dans le portevent de l'appareil on imprime une rotation continue à cette espèce de moulinet horizontal, celui-ci, par l'effet de sa force centrifuge, fait osciller la tige de verre, en sorte que par chaque tour entier du moulinet il se produit deux oscillations de cette tige, c'est-à-dire deux coups ou bruits.

Revue critique.

Fantaisie brillante pour le violon sur la romance chantée par Duprez dans *Guido et Ginevra; Petit rondeau* sur des motifs du même opéra, et *Divertissement* sur *la Juive*, pour le violon, et avec accompagnement de piano ; par Henri Panofka.

Les critiques qui ne brillent pas ordinairement par l'imagination et le génie, et qui veulent qu'on en mette dans tout et partout, ont beaucoup trop crié contre l'*arrange-*

(1) Péron, *Voyage aux Terres Australes*, t. I. p. 227.

ment en musique. L'arrangement est un mot qui sonne cependant bien agréablement à l'oreille. Si vous avez une idée de ce que c'est que l'antre de la chicane, le premier mot qui vous vienne à l'esprit, s'il vous surgit un procès, c'est le doux mot d'arrangement. Que rêvent en ce moment les puissances de l'Europe si ce n'est un arrangement? A l'exemple de Jean Chauvin qui a dit judicieusement à ses camarades : Vous êtes Français, nous sommes Français, l'affaire peut s'arranger, pourquoi ne dirions-nous pas au sultan, à Méhémet-Ali et à la Russie, toujours relativement à l'Angleterre : Embrassez-vous tous les trois et que ça finisse? Cet arrangement conviendrait fort aux personnes paisibles qui aiment mieux s'occuper des questions d'art que de l'imminence d'une guerre européenne et de toutes ses *éventualités*, mot assez peu français, mais si fort à la mode en ce moment qu'il est l'ornement obligé du *premier-Paris* de tout grand journal.

Or, pour en revenir à l'arrangement musical, nous dirons en sa faveur que lorsqu'un ouvrage, une mélodie quelconque est usée par les mille voix sans cesse renaissantes de la popularité, l'arrangement vient, par la *fantaisie* ou les *variations*, les galvaniser, leur redonner jeunesse et fraîcheur, et souvent même originalité, par la forme. Le compositeur qui emprunte un thème, le promène longtemps de sa pensée à ses doigts, et le fait comme sien par les embellissements, les idées accessoires dont il l'entoure, ou dont il le tourmente, disent quelques esprits difficiles. Les mélodies de M. Halevy ne sont pas de celles qui sont faciles à varier, car si elles sont distinguées, élégantes, elles n'ont pas la simplicité qui appelle les riches broderies de la variation; elles sont plutôt propres à l'effet de l'harmonie qu'à celui du trait instrumental ou vocal. Mais comment lorsqu'il entend répéter partout : *Pendant la fête une inconnue, Rachel quand du Seigneur*, etc., un instrumentiste compositeur ne se sentirait-il pas porté à promener ses doigts sur le clavier du piano, ou sur la touche d'un violon, pour se pénétrer, se charmer lui-même de ces mélodies suaves et mélancoliques?

La *Fantaisie brillante* sur la romance de *Guido et Ginevra*, chantée par Duprez et composée pour le violon par M. Panofka, est le résultat d'une de ces inspirations de contact dont nous venons de parler. Après une introduction d'une vingtaine de mesures d'une harmonie pompeuse, puis mystérieuse sur un trémolo de piano, le violon attaque le chant principal et dans toute sa délicieuse intégrité; puis il est redit entièrement encore avec un point d'orgue final sur la quatrième corde; ce chant est séparé seulement par quinze mesures d'une marche d'un mouvement plus animé, et qui fait ressortir d'autant la reprise du motif.

La première variation est d'un style large et hardi : c'est un mélange de double corde, de sons harmoniques et de sauts paganiniens du plus brillant effet. La seconde variation est toute en double corde, et n'est pas d'un moindre effet que la première. La troisième variation en *si* mineur, d'un mouvement plus lent et d'une mesure plus large est, selon l'usage antique et solennel des variations, accompagnée par un trémolo du piano et finit en *si* majeur. Tout cela est noble, expressif par le chant. La dernière variation, *coda* vive et animée, offre aux violonistes exercés tout ce qui peut faire briller un habile exécutant. C'est un *scherzo* entraînant, ou plutôt cette variation est un caprice riche, mouvementé, qui réunit l'audace, la légèreté; passant par le *staccato* la double corde, et formant une péroraison digne de cette fantaisie, qui obtiendra autant de succès comme musique de salon que comme morceau de concert.

Pour la plupart de nos instrumentistes, la grande difficulté c'est de n'en pas trop mettre dans leurs ouvrages; ils oublient souvent qu'ils écrivent pour des amateurs qui ne sont pas de leur force, quoique cependant, par le temps qui court, l'amateur puisse lutter contre l'artiste, si même il ne lui est supérieur dans beaucoup de villes de France. S'il est moins connu, moins couru, moins fêté, c'est qu'il est moins sur la brèche de la célébrité, c'est que sa vie est moins un combat musical de tous les jours que celle du musicien de profession. Cependant M. Panofka prenant en considération le plus grand nombre, en ne voulant pas encourir le reproche que Despréaux adresse à l'auteur qui :

D'un divertissement nous fait une fatigue,

M. Panofka a écrit pour les partisans de la musique facile un *Divertissement* sur des motifs de la *Juive*, et un petit rondeau sur l'opéra de *Guido et Ginevra* précédé d'une introduction dans laquelle intervient le *tremolo* dont il nous semble que nos instrumentistes font un peu trop fréquemment usage. Certainement ce solennel frémissement sur lequel plane un chant large, soutenu et majestueux, est d'un bel effet; mais il est comme la muscade, qui est fort bonne en soi, et qui cependant cesse d'être un agréable parfum culinaire quand on en met partout, du moins à ce que nous dit encore cette vieille perruque de Boileau.

Le morceau de *la Juive*, pris et arrangé par M. Panofka dans son *Divertissement*, est le bel air : *Rachel, quand du Seigneur*, etc.; il commence en *fa* dièze mineur et finit dans son ton relatif de *la* majeur, ce qui aurait jadis paru une énormité à nos musiciens classiques. L'auteur promène, caresse les deux suaves mélodies dont se compose cet air avec adresse et d'une façon ingénieuse, les variant sans leur faire subir positivement la forme mathématique de la variation convenue. Le trait léger, vif, énergique, intervient entre ces mélodies pour éviter la monotonie des répétitions; et, pour nous servir d'une technologie aussi propre à ceux qui connaissent l'instrument qu'intelligible à tous, nous dirons que tout cela est bien doigté, dans le caractère de l'instrument, d'un archet facile, que les différentes combinaisons, la variété de ces coups d'archet sont marquées avec soin. M. Panofka est un producteur actif qui ne s'en tient pas seulement à l'*arrangement* : il vient de terminer un recueil d'études pour le violon qu'il nous a fait entendre, et dans lequel brillent au plus haut degré création, style élégant et pur, mélodie colorée, *appassionata*. Cet ouvrage le classera parmi le petit nombre des bons écrivains violonistes de notre époque qui veulent faire faire autre chose à leur instrument que des tours de force.

Henri Blanchard.

IMPROVISATA pour Piano sur une mélodie de H. Reber, *la Chanson du pays*, par Stéphen Heller.

Sous le titre d'*Improvisata*, M. Heller vient d'enrichir le répertoire des pianistes d'une petite composition soigneusement finie et parfaitement travaillée. Avant d'en faire l'analyse, félicitons d'abord l'auteur sur le choix de son thème; certes il ne pouvait manquer de préférer la gracieuse et naïve mélodie de M. Reber, intitulée *la Chanson du pays*, à quelques unes de ces trivialités mises en faveur auprès du vulgaire par l'actualité d'une récente apparition dans le monde musical. Malheureusement il n'est déjà que trop de pianistes-compositeurs qui se laissent gagner par la contagion du mercantilisme, et se décident à orner avec plus ou moins d'art ces grossiers canevas. Mais ainsi qu'il arrive toujours en pareil cas, et quand le sujet déplaît,

l'inspiration boude, les idées se tiennent à l'écart ; alors on appelle à son aide les réminiscences et les formules banales, on prend ce qui se présente sans discernement, sans goût, au hasard ; en somme, on habille comme on peut son motif principal, ou plutôt on l'affuble, on le rend méconnaissable. D'autres fois on tâche de se passer de lui autant que possible, et on a recours aux divagations des doigts, c'est-à-dire à de grands traits qui noircissent le papier, à des dessins mélodiques qui ne signifient absolument rien, à des progressions usées, à des lambeaux de phrases plates et communes. Ces œuvres inqualifiables reçoivent ensuite le nom de Variations ou de Fantaisies, et sont livrées à la publicité. N'est-il pas vrai qu'on a bien de la bonté de passer à leurs auteurs de pareilles FANTAISIES ?

M. Heller n'est point du nombre des faiseurs dont nous venons de parler ; il ne s'est jamais imposé une tâche qu'il n'ait eu dessein de remplir consciencieusement : aussi peut-on dire que de tels artistes élèvent eux-mêmes sur des bases solides l'édifice de leur réputation ; chacune de leurs créations est une nouvelle pierre qu'ils y ajoutent. D'après les antécédents de M. Heller qui a déjà mis au jour tant de compositions remarquables, et entre autres de si belles Études, nous nous doutions bien que son *Improvisata* ne se distinguerait pas moins par l'élégance et la pureté du style, que par la richesse de l'harmonie. Mais ce qui nous a vraiment étonné, c'est l'art infini avec lequel le jeune auteur a traité le thème de M. Reber. Après l'avoir fait entendre une première fois sans lui rien ôter de son caractère de simplicité primitive, il le reprend en y ajoutant une figure d'accompagnement ; puis il le brode, le varie, le déguise sous des formes gracieuses et expressives, et cela avec un naturel, une grâce, une facilité dignes des plus vifs éloges. Pendant tout le cours de ce charmant morceau, le motif principal y est continuellement sous les doigts, et l'on ne trouve pas une seule pensée qui ne soit déduite du sujet, mérite rare et qui témoigne des ressources dont M. Heller pouvait disposer. Toutefois en observant aussi scrupuleusement le principe de l'unité, il n'est pas venu échouer à l'écueil de la monotonie ; il n'a pas non plus rien perdu de son originalité ; et sous quelque aspect qu'il présente la mélodie de M. Reber, elle ne laisse pas que de séduire et d'intéresser toujours davantage.

Cet impromptu devrait être déjà sur tous les pianos, car il est brillant sans être difficile, avantage qui en assure tout d'abord le succès parmi les amateurs. Trois publications du même auteur, également sur des thèmes de M. Reber, qui doivent faire suite à l'*improvisata*, seront accueillies, nous n'en doutons pas, avec autant d'empressement, et en cela le public fera preuve d'intelligence. Il paie si souvent fort cher des choses au-dessous du médiocre, qu'il peut regarder comme un véritable cadeau l'acquisition de celles qui ne trompent pas son attente.

G. Kastner.

Nouvelles.

*** On lit dans la *Presse* : « Tous les journaux ont exprimé leurs regrets de ce que M. Meyerbeer s'obstinait à refuser son nouvel opéra à l'Académie royale de musique. Nous tenons de la meilleure source que le vrai motif c'est que la nouvelle pièce dont on a déjà tant parlé, n'existe que nominalement. Une personne venant d'Allemagne et ayant eu occasion d'en parler à M. Meyerbeer, nous assure que le célèbre compositeur n'a écrit que l'ouverture des *Anabaptistes*, opéra dont il s'agit. Le *libretto* est achevé, il est vrai, depuis long-temps. *Mais ce n'est pas ma faute*, aurait dit M. Meyerbeer, *si l'Académie royale ne me fournit pas des chanteurs pour qui je puisse écrire, et vous concevez que sans connaître les chanteurs, il est tout-à-fait impossible d'écrire la moindre partition* On pourrait donc attendre encore long-temps l'opéra du compositeur allemand, si M. Léon Pillet ne s'occupe sérieusement de renforcer son corps de chant par quelques engagements de premier ordre. »

Le journal que nous venons de citer semble depuis quelque temps avoir pris à tâche d'attaquer directement ou indirectement M. Meyerbeer. Dans ce but, qu'on pourrait qualifier durement, et pour satisfaire des passions étrangères, dit-on, cette feuille ne recule même pas devant les inventions les plus absurdes, comme on vient de le voir. Nous pouvons assurer que la partition entière de l'opéra nouveau de M. Meyerbeer est non seulement écrite par l'illustre compositeur, mais même *instrumentée*. Nous l'avons eue en main, et si d'importantes affaires de famille ne retenaient M. Meyerbeer en Allemagne, il serait certainement déjà à Paris, et son ouvrage en répétition.

*** Aujourd'hui, à l'Opéra, par extraordinaire : *Grand festival* sous la direction de M. Hector Berlioz (voir le programme dans notre dernier numéro). C'est la première grande fête musicale qui se donne à Paris avec 450 exécutants. La foule des dilettanti ne manquera pas à cet appel.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la douzième représentation du *Diable amoureux*, précédée du deuxième acte de *Gustave*.

*** Mercredi prochain il y aura foule à l'Opéra : Duprez chantera pour la première fois *Robert-le-Diable* de Meyerbeer. Les autres rôles seront remplis par MM. Levasseur, Alexis, et mesdames Dorus-Gras et Nau.

*** Dans la *Favorite*, dont la mise au théâtre occupe activement l'Opéra, la danse tiendra une place honorable. On parle déjà de plusieurs pas dignes du talent de M. Albert. Un pas de six, surtout, se fera distinguer, parce qu'on y verra, à côté de quatre femmes, deux hommes, chose prohibée depuis la révolution de 1830.

*** On vient de couper l'air du cinquième acte que chante Raoul dans les *Huguenots* ; c'est Meyerbeer qui a établi ainsi l'opéra en Allemagne ; on a également supprimé le dernier acte de *Guido et Ginevra*.

*** On a repris, lundi dernier, à l'Opéra, le *Dieu et la Bayadère*, et la charmante musique de M. Auber a paru aussi fraîche que lors des premières représentations, bien que l'exécution n'en ait pas été irréprochable. Le principal rôle, celui de Zoloé, a été rempli d'une manière supérieure par mademoiselle Louise Fitz-James, tant pour la danse que pour la pantomime. On s'aperçoit aisément qu'elle a long-temps reçu les leçons de M. Taglioni, à côté de sa fille. La légèreté, l'élégance, la vigueur et la précision sont les qualités distinctes de la danse de mademoiselle Louise Fitz-James. Elle avait enlevé tous les suffrages la semaine précédente dans un pas charmant qu'elle a dansé au second acte de *Guido*, avec M. Petipa.

*** On a conseillé à l'Opéra de donner, après la scène lyrique de M. Bazin, celle de M. Berlioz, dont le sujet était *Sardanapale*, puis celle de M. Elwart, en remontant ainsi de couronne en couronne. Voilà toujours les jeunes musiciens bien et dûment avertis de donner autant que possible à leur scène lyrique composée pour le prix, la dimension et l'importance d'un opéra en un acte.

*** On désigne le ballet d'action intitulé *le Corsaire*, et dont M. Albert est l'auteur, comme le premier ouvrage que ce chorégraphe mettra à la scène. On sait que dans *la Favorite* il ne compose que des divertissements.

*** Cette semaine mademoiselle Thérèse Elssler fera sa rentrée par un nouveau pas de sa composition. On parle d'un effet neuf dans l'adagio de ce pas, où l'artiste déploie une véritable perfection. La musique est de M. Casimir Gide, l'auteur du ballet le *Diable Boiteux*.

*** La reprise de *Zanetta* a eu lieu hier à l'Opéra-Comique, et a été accueillie aussi froidement qu'aux premières représentations, malgré les efforts de MM. les chevaliers du lustre, qui deviennent de jour en jour plus insupportables. Cet ouvrage a le défaut de faire représenter à madame Damoreau une jeune fille de 18 ans au plus. Ce rôle est tout-à-fait désavantageux pour cette cantatrice, qui a l'air d'imiter la maladresse d'une célèbre artiste du Théâtre-Français. Nous qui admirons madame Damoreau comme la plus brillante de nos cantatrices, nous la supplions avec tous ses vrais

amis de ne pas continuer cet errement, et d'abandonner le rôle de *Zanetta*, ce qui ferait disparaître ce faible ouvrage de M. Auber du répertoire. Tout le monde y gagnerait.

*** Madame Cinti-Damoreau a résilié, ainsi que nous l'avons annoncé, l'engagement qu'elle avait contracté avec l'Opéra-Comique jusqu'au 1er mai 1843. Les causes de cette rupture, qui sortira son plein et entier effet le 1er mai prochain, ne proviennent point du fait de notre brillante cantatrice. M. Auber s'était engagé à écrire, pour le 15 septembre dernier, un opéra dans lequel madame Cinti-Damoreau devait remplir le principal rôle. Le directeur de l'Opéra-Comique avait écrit officiellement, à ce sujet, à Madame Cinti-Damoreau, pendant son congé; et lors du retour de cette cantatrice, une nouvelle assurance lui avait été donnée. Ce n'est qu'il y a quinze jours que M. Auber a changé d'avis, et qu'il a désigné madame Anna Thillon, cette cantatrice maniérée, et qui prononce mal le français, pour le rôle destiné à madame Cinti-Damoreau, et écrit pour elle. Madame Cinti-Damoreau a dû alors réclamer la résiliation de son engagement. Les directeurs n'ont pas voulu d'abord accepter cette rupture, et ce n'est qu'après de très longs pourparlers qu'enfin ils ont consenti. Madame Cinti-Damoreau s'est montrée, dans toute cette négociation, franche et loyale. Le théâtre de l'Opéra-Comique lui a dû de longs jours de bonheur, et il aura à lutter contre les difficultés de cet éloignement.

*** L'Opéra-Comique commence à sentir le besoin de renforcer son répertoire, aussi une remarquable activité règne-t-elle depuis quelque temps à ce théâtre. On donnera la semaine prochaine la reprise de *Lestocq*, par Mme Thillon et Chollet. Cette reprise ne fera que précéder trois grands ouvrages, dont deux sont aujourd'hui à l'étude; l'un de M. Halevy, *le Guitarrero*, pour lequel l'administration a expressément engagé mademoiselle Capdeville, jeune et belle cantatrice, premier prix du Conservatoire, et qui donne les plus belles espérances. Le poëme du *Guitarrero* a été lu cette semaine et a été reçu avec acclamations. Ce serait, dit-on, un des plus jolis ouvrages de M. Scribe. On dit beaucoup de bien de la nouvelle partition de l'auteur de *la Juive*, et l'administration compte sur un grand succès. Viendra ensuite un opéra de M. Adam, *les Diamants de la Couronne*, puis un opéra de M. Auber, qui terminera la série des nouveautés que l'Opéra-Comique prépare pour cet hiver.

*** Mademoiselle Rosalie Vuillaume, élève de M. Piermarini, ancien directeur du Conservatoire de Madrid, doit débuter incessamment à l'Opéra-Comique.

*** Hier la première représentation de *Lucrèce Borgia* a eu lieu au Théâtre-Italien. Nous rendrons compte de cet ouvrage de M. Donizetti, qui a obtenu du succès sur beaucoup de théâtres de l'Italie.

*** Le bruit court qu'en se retirant, le président du conseil a fait nommer receveur-général un ancien directeur de l'Opéra.

*** Le célèbre pianiste, M. Rosenhain, vient d'arriver à Paris, après avoir obtenu d'éclatants succès en Allemagne.

*** Un des violonistes les plus distingués de l'Italie, M. Emiliani, vient d'arriver à Paris. Il a parcouru l'Angleterre où il a donné de nombreux concerts.

*** M. Lacombe, ce jeune pianiste si distingué, est de retour à Paris, après avoir joué devant la cour au château d'Eu, et donné des concerts très brillants au Havre et à Douai.

*** Voici ce que gagnent, en ce moment, les artistes en vogue en Italie. Il est curieux de comparer ces appointements avec ceux que nos grands chanteurs reçoivent chez nous : — Mariani 60 000 fr.; Salvi, 50,000; Donzelli, 70,000; Reina, Poggi, Pédrazzi, de 30 à 40,000 fr. (Je parle de ce qui revient réellement à l'artiste, car les marchés, les rétrocessions dont il est l'objet, doublent souvent ce chiffre, et il en reste toujours dans les mains des entrepreneurs qui spéculent sur lui). Ronconi, Marini, 40,000 francs environ. La Streponi, la Schoberlechner, la Ronzi, 50,000 francs. La Marini (chiffre positif) 35,000 francs. La Frezzolini, qui appartient encore à M. Merelli, le grand fermier des gosiers modernes, qui l'a lancée, n'a pas de très hauts appointements, mais l'an prochain elle gagnera de 50 à 60,000 fr. Mlle Francilla Pixis, 40,000 fr.; et mademoiselle Ungher, 70,000 fr.

*** On assure que le célèbre ténor Haitzinger vient de rompre son engagement à Carlsruhe, et qu'il se propose de faire un voyage à Paris.

*** Les théâtres d'Allemagne continuent de donner des traductions d'opéras français et italiens. Dans le mois d'octobre, on a représenté pour la première fois à Francfort, *Lucia di Lamermoor*, de Donizetti; à Leipzig, *les Treize*, d'Halevy; à Hambourg, la *la Reine d'un jour*, d'Adam; à Berlin, *le Bravo*, de Mercadante, et le nouveau théâtre de Cobourg a été ouvert avec le *Lac des Fées*, d'Auber.

*** On vient d'offrir à une transfuge du Grand-Opéra, mademoiselle de Rieux, qui a accepté, 10,000 fr. pour chanter pendant trois mois du carnaval à la Scala.

*** Aujourd'hui on exécutera à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois un *Kyrie* et un *O Salutaris*, de M. Martin, maître de chapelle de cette église.

*** M. Pilati, jeune compositeur connu par quelques jolies romances et par la musique du *Naufrage de la Méduse*, opéra des frères Cogniard représenté au théâtre de la Renaissance, vient d'être nommé chef d'orchestre du théâtre de la Porte-Saint-Martin, où le ballet tiendra une place importante.

*** La commission des auteurs dramatiques, représentée par trois membres, a eu cette semaine une assez longue conférence avec M. le ministre de l'intérieur, au sujet d'un second théâtre d'opéra-comique.

*** Dimanche dernier, une matinée musicale a eu lieu dans les salons de M. Clusemann. M. Pérounet, excellent professeur de chant, y a chanté d'une manière remarquable, trois morceaux qui ont été beaucoup applaudis.

*** On doit publier incessamment une traduction anglaise de l'ouvrage de M. Schindler, sur Beethoven. Cette traduction formera 2 volumes, et sera accompagnée de notes par M. Moscheles.

*** *Les Femmes*, tel est le titre d'un joli recueil de six mélodies, paroles de M. Barateau, musique de M. Alphonse de Feltre, publié par M. Colombier, qui a édité cet ouvrage avec beaucoup de goût et de luxe. Chaque mélodie a un titre particulier, orné d'un joli portrait de femme dans un cadre en couleur. Ce recueil, dont nous rendrons compte incessamment, forme un album élégant.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — On a donné dernièrement au bénéfice de madame Hébert la première représentation des *Puritains* de Bellini, traduits et arrangés pour la scène française. La réussite a été complète. Madame Hébert a chanté son rôle avec un goût charmant et avec l'habileté de vocalise qui l'a rendue chère au public rouennais; elle a été rappelée et ce n'était que justice. Les concerts publics à l'instar de ceux des rues Saint-Honoré et Vivienne paraissent prendre faveur ici. — Hier, le Grand-Théâtre a entendu et reçu un grand opéra en trois actes inédit, *Leila*, ou le *Giaour*, est son nom. On va le mettre immédiatement à l'étude. Le poëme est de M. Tavernier, le feuilletoniste du *Mémorial de Rouen*.

*** *Metz, 5 octobre.* — M. Pouchard nous a donné à son passage deux représentations. *La Dame blanche*, *le Bouffe et le Tuilleur*, et quelques jolies romances nous ont montré que l'ancien ténor de l'Opéra-Comique n'a pour ainsi dire rien perdu de son beau talent.

Bordeaux. — On ne trouve dans le bilan de l'Opéra, et encore à la colonne du passif, que *l'Eau merveilleuse*, opéra bouffe. Les Bordelais ont préféré le vin du crû à l'eau frelatée de M. Grisar. *L'Eau merveilleuse* a fait regretter l'eau toute pure des *Laveuses du couvent*. A l'occasion de *l'Eau merveilleuse*, madame Bizot a résilié son engagement. Mademoiselle Leclerc tiendra l'emploi, c'est-à-dire qu'on brisera sa voix frêle et délicate au bénéfice de la caisse du théâtre. On va tuer sans pitié l'avenir de cette jeune personne. Il faut citer à ce sujet un mot charmant, un mot *nature*, d'un des directeurs de nos théâtres. Plusieurs abonnés se plaignaient à lui de la troupe : Eh! messieurs, répondit-il, avec des artistes comme madame Pouilley, je me ruinerais, tandis qu'avec ma *petite troupe* je fais des bénéfices. Nous mentionnons avec plaisir la réussite de M. Duffeyte dans *la Juive* qu'il a chantée avec un talent qui doit donner de belles espérances. M. Duffeyte possède une voix large et mélodieuse, dont les imperfections tiennent moins de la nature que du défaut d'étude, et aussi d'une fougue trop peu retenue. Le début de M. Duffeyte a été l'un des plus remarquables succès d'amateurs qui se soient vus sur notre théâtre.

— On nous annonce de Paris l'arrivée prochaine de M. Charles

Dancla, compositeur distingué en même temps qu'excellent violoniste. Nous espérons qu'à son passage à Bordeaux M. Dancla voudra bien se faire entendre; il trouvera parmi nous de sincères appréciateurs de son beau talent.

— Nous avons entendu chez madame Ducrest deux talents remarquables. Mesdemoiselles Milanello, âgées de onze et de douze ans, sont déjà deux artistes d'un mérite supérieur. Ces deux ravissantes jeunes filles jouent du violon de manière à désespérer des maîtres. Tout révèle chez ces enfants une organisation d'élite, un sentiment naïf et profond de l'art musical. Madame Ducrest et M. H. ont chanté deux duos de manière à compléter le charme de cette soirée. Personne n'a mis plus d'obligeance que madame Ducrest et M. Rhin pour applaudir aux artistes voyageurs les difficultés dont sont entourées l'organisation et la mise en œuvre d'un concert. Ils prouvent, par un zèle dont la constance les honore, qu'ils comprennent ce que c'est que la solidarité qui doit exister entre tous les membres de cette grande famille, vouée au culte de l'art.

*** *Strasbourg.* — Dans un concert qu'il vient de donner ici, M. Schwaederle, élève du Conservatoire et artiste de l'Académie royale de musique, vient d'obtenir un légitime succès. Trois morceaux de différents caractères ont fourni aux Strasbourgeois l'occasion d'applaudir leur jeune compatriote, dont le talent pur et classique rappelle cette magnifique école de violon qui a eu Viotti pour chef, et qui compte encore aujourd'hui notre célèbre Baillot parmi ses plus dignes représentants. M. Schwaederle est de retour à Paris.

*** *Nismes.* — Jamais notre théâtre n'avait entendu autant d'applaudissements. M. Darexy nous a donné deux représentations de *la Juive*. Le jeune ténor a surpassé les espérances que nous avait fait concevoir de lui une première audition. Jamais *la Juive* n'a été chantée chez nous avec plus de goût et d'énergie. Dimanche, M. Darexy a été rappelé.

*** *Marseille.* — M. Trotebas a reçu de la veuve de Lesueur les trois messes solennelles et l'*Oratorio* de Noël de ce grand compositeur. C'est une bien digne récompense des efforts et de la persévérance que ce jeune artiste a déployés jusqu'ici pour l'instruction de ses élèves.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** On cite de curieux détails sur un festival dont la ville de Birmingham vient d'être témoin. La recette a dû être énorme, puisqu'on estime que toutes dépenses payées, l'hospice général a pu recevoir 12,000 liv. st. (300,000 fr.) La salle consacrée à ces solennités musicales est peut-être la plus belle et la plus vaste qui soit en Europe. L'extérieur est monumental et dans le style d'un temple grec à colonnes corinthiennes; elle est bâtie en marbre tiré des mines de l'île d'Anglesey. L'intérieur est d'une grande simplicité; c'est un carré long de 46 mètres sur 22 de large; sa hauteur est aussi de 22 mètres; 3,500 personnes peuvent y être assises à l'aise. Le personnel formait un total de 407 exécutants : 150 instrumentistes et 257 chanteurs de chœurs.

*** *Liége.* — Le célèbre pianiste M. Liszt a passé jeudi dernier par notre ville pour se rendre en Allemagne; il a logé à l'Hôtel de l'Europe. On a essayé de l'engager à se faire entendre dans un concert que l'on se proposait d'organiser pour le surlendemain, mais des engagements antérieurs réclamaient sa présence à Hambourg. Il a témoigné ses plus vifs regrets de ne pouvoir accepter, pour le moment, les propositions qui lui étaient faites avec instances et empressement. Nous pouvons toutefois assurer aux dilettanti de notre ville qu'à son retour de Hambourg, vers la fin de novembre prochain, M. Liszt se propose de donner un grand concert à Liége. Nous aurons donc enfin le bonheur d'entendre et d'admirer ce talent si extraordinaire, dont la renommée a surpassé tant de gloires dans le monde musical.

*** *La Haye.* — Mademoiselle Klotz vient de terminer ses débuts avec un grand succès dans *les Huguenots*.

*** *Coblentz.* — On a célébré ici la fête du roi les 14 et 15 octobre par une grande fête musicale. On y a exécuté *l'Absalon*, oratorio de Schneider, un oratorio de *Spohr* et l'ouverture de *Waverley*, de Berlioz.

*** *Vienne.* — La fête musicale de cette année a eu lieu le 8 et 9 octobre, dans la grande salle du Manége. Il y avait mille exécutants, et on a exécuté avec un succès immense *la Fête d'Alexandre* de Haendel.

*** *Leipsig.* — M. Moscheles vient d'arriver. Toutes sortes d'ovations ont été prodiguées par tous les véritables artistes de notre ville au chef de l'école moderne du piano. Les concerts par abonnement continuent sous la direction de M. Mendelsohn. Le programme du premier, qui a eu lieu le 6 octobre, se composait de l'ouverture du *Vampire*, de Marschner; air de Bellini, chanté par mademoiselle Schloss, élève de Bordogni; concerto pour le violon, par M. David, et la simphonie héroïque de Beethoven. Dans l'église de Saint-Thomas on a exécuté le *Judas Machabée*, de Haendel. Les chanteurs étaient *tous* élèves de l'école de Saint-Thomas de notre ville.

*** *Berlin.* — Mademoiselle Clara Heinefetter, jeune et brillante cantatrice, sœur de la jeune artiste qui débutera bientôt à l'Académie royale de musique de Paris, est engagée au Grand-Théâtre pour un certain nombre de représentations. Elle a chanté l'*Iphigénie en Tauride*, et son succès a été mérité. *Richard-Cœur-de-Lion* a été représenté il y a quelques jours. Les rôles principaux étaient remplis par MM. Bader et Mantius, et mademoiselle Fassmann. Notre charmante cantatrice, mademoiselle Lowe, qui, dit-on, va nous quitter pour débuter à l'Académie royale de musique, a fait sa rentrée dans Rosine, du *Barbier*. Le théâtre a été jonché de couronnes et de fleurs, et les bravos ne finissaient pas.

*** *Munich.* — Un opéra nouveau, *la Nuit à Palazzi*, a obtenu du succès. Le compositeur, M. Penteurieder, a été rappelé après chaque acte. L'exécution ne laissait rien à désirer, tant pour la partie vocale que pour l'orchestre.

*** *Salzbourg.* — Le célèbre violoniste Ernst, qui est attendu à Paris, a donné un concert dont le produit était destiné à la souscription pour le monument de Mozart. Le succès que ce grand artiste a obtenu a été si grand qu'il a dû nécessairement donner le surlendemain un second concert. Le nombre des auditeurs qui se sont présentés a été trop grand, même pour la vaste salle du concert, et beaucoup ont été obligés de s'en retourner sans avoir pu trouver place.

*** *Cœthen.* — La première fête musicale de cette petite ville avait attiré plus de 3,000 spectateurs qui arrivaient des environs par les chemins de fer établis maintenant jusqu'à Halle et Dresde. Environ 300 artistes et amateurs ont exécuté, sous la direction de Frédéric Schneider, le *Paulus* de Mendelsohn, qui a produit une vive sensation.

*** *Franefort.* — On annonce comme devant paraître ici, à dater du 1er octobre, un nouveau journal de musique en langue allemande, intitulé : *Tribunal pour la musique, la littérature et le théâtre*, rédigé par M. Félix Bamberg.

*** *Naples, 7 octobre.* — Mademoiselle Francilla Pixis vient d'obtenir un nouveau et brillant succès dans l'opéra l'*Osteria di Andujar*, composé pour elle par le maestro Lillo. Le libretto de cet ouvrage dont la musique est gracieuse, est arrangé d'après *Fra Diavolo*, et la scène est transportée en Espagne. Les dilettanti jusqu'ici habitués à voir mademoiselle Pixis dans des rôles sérieux, tels que *la Norma*, *la Gabriella di Vergy*, *la Vestale*, etc., ont été agréablement surpris en la voyant paraître sous le costume d'une naïve et coquette paysanne espagnole. Sa première ballade a été couverte d'applaudissements; c'est surtout dans le second acte que la jeune cantatrice a excité l'enthousiasme. Redemandée à plusieurs reprises dans les deux premiers actes, elle le fut encore deux fois à la fin du troisième. Le maestro Lillo a obtenu les mêmes honneurs; et la signora Buccini, contre-alto, a aussi été rappelée à la fin du spectacle. Le maestro Pacini est attendu ici d'un jour à l'autre pour écrire pour mademoiselle Pixis un nouvel opéra intitulé *Sapho*.

— On a représenté au théâtre Nuovo, un opéra intitulé *Maria d'Arles*, musique du signor Aspa. Le succès a été nul.

*** *Milan.* — On prépare pour la saison d'automne à la Scala, le *Pirata*, de Bellini. C'est dans cet ouvrage que mademoiselle Rossi fera son début.

*** *Rome.* — *Adelson e Salvini*, opéra nouveau du maestro Salvi a été représenté sans succès au théâtre Valle. La musique a paru pleine de réminiscences, et le maestro n'a été rappelé qu'une seule fois. Mademoiselle Castellan, parfaitement rétablie de sa grave indisposition, va reparaître sur la scène dans les premiers jours de novembre.

Le Directeur, A. SPECHT.

CHEZ COLOMBIER, ÉDITEUR,

RUE VIVIENNE, 6,

au coin du passage Vivienne.

GOLFIN et LEMOINE. Ma Mère au ciel! Fantaisie et Variations pour cornet à pistons et piano. 7 50

QUADRILLES.

J.-B. TOLBECQUE. La Normande. Pour le piano à 2 et 4 mains, chacun. 4 50

Le même. Orchestre, 9 fr. — En quintette, 4 fr. 50 c.

N. LOUIS. Le Rêve. Quadrille caractéristique p. le piano. 4 50
ALPH. LEDUC. Les Petites Chinoises. Quad. brill et facile. 4 50
— Les Petits Chasseurs. *Id.* 4 50
— La Petite Fête d'hiver. *Id.* 4 50
— Les Souvenirs de Clisson. *Id.* 4 50
MARMONTEL. Les Souvenirs. *Id.* 4 50

Les mêmes à 4 mains, 4 fr. 50 c. Chacun de ces quadrilles est orné d'une jolie lithographie.

VALSES.

F. BÉRAT. Les Premières feuilles. Pour le piano. 4 50
F. BÉRAT et LE CARPENTIER. Les Souvenirs de Vienne, 16 valses choisies de Strauss, Labitzki et Lanner, arrangées faciles, et soigneusement doigtées, en 2 recueils, chacun. 4 50
— Les mêmes à 4 mains, chacun. 6 »

POUR LE CHANT.

LES FEMMES.

6 Mélodies.

Paroles de M. EMILE BARATEAU;

musique de

M. ALPH. DE FELTRE.

N°s 1. Douze ans.
2. Laquelle aime-t-il?
3. Plaire.
4. Pas même un regard de pitié.
5. Une Prière pour lui.
6. Pour mon Fils.

Ces 6 Mélodies, ornées chacune d'une jolie lithographie avec un encadrement de couleur, forment un charmant Album.

Prix net : 6 fr.

Des mêmes auteurs : *Printemps d'amour.*

CH. HAAS. Ma Maisonnette. Montagnarde. 2 »
MARMONTEL. Un Ange qui passe. Mélodie du soir; paroles de M. E. Baroteau. 2 »
— Minuit sonne. Scène pour Mlle d'Hennin. 4 50
— Talebard le Malandrin. Chanson du XIVe siècle pour voix de basse. 2 »
— La Fin du jour. Nocturne à 2 voix égales. 4 50
— Les Pêcheurs de Tarragon. Nocturne pour ténor et basse. 2 »
MARQUERIE. Pannolet aux Champs-Elysées. Chansonnette comique. 2 »
F. BÉRAT. J'ai quatre sous. Chansonnette comique. 2 »
— Les Causeries du soir. Romance. 2 »
— A la Frontière! Chantée par Mlle d'Hennin. 2 »

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR LES ÉDITEURS DE PARIS (1).

AIRS VARIÉS, FANTAISIES, RONDOS, OUVERTURES POUR LE PIANO.

ADAM. Six airs faciles de *Zanetta.* 6 »
— Mélange sur *Zanetta.* 6 »
ALKAN. *Jean qui pleure* et *Jean qui rit*, 2 fugues. 6 »
— Variations sur l'air de l'*Elisire d'amore.* 7 50
— Finale à 4 mains. 6 »
AUBER. Ouverture de *Zanetta.* 5 »
BURGMULLER. Op. 52. Deux rondos sur *les Treize.* N°s 1, 2. Chaque. 6 »
— Op. 57. *La Nouveauté :* morceaux sur *le Shérif.* N°s 1, 2. Chaque. 6 »
— Op. 58. Variations sur *la Symphonie.* 6 »
— Op. 60. *Les Marguerites :* 6 bagatelles. N°s 1, 2. Chaque. 6 »
— Op. 61 *Les Abeilles :* 6 mélodies italiennes. N°s 1, 2. Chaque. 6 »
CLAPISSON. Ouverture de *la Perruche.* 5 »
CZERNY. Op. 580. Impromptu sentimental. 4 50
— Op. 582. Rondo élégant sur *Zanetta.* 6 »
— Op. 586. Trois rondinos sur *Zanetta.* 5 »
— Op. 590. Trois thèmes choisis du *Shérif.* N°s 1, 2, 3. Chaque. 6 »

(La suite au prochain numéro.)

PUBLIÉE CHEZ Mme LEMOINE, 18, RUE VIVIENNE.

KONTSKY (Antoine). Romance; paroles de M. Clavet. 2 »

Médaille d'or 1827, 1834 et 1839.

PIANOS DE I. PLEYEL ET CIE.

Facteurs du Roi et de S. A. R. le duc d'Orléans.

Magasins : *Boulevard Montmartre*, 18, et *rue Rochechouart*, 20.

On trouve constamment dans ces deux établissements un choix complet d'instruments de toutes les formes et de tous les prix, qui ne laissent rien à désirer tant pour la qualité et l'intensité du son, la solidité et la perfection du mécanisme, que pour le fini et l'élégance de la main d'œuvre.

Tous les pianos sont vendus avec **GARANTIE.**

En outre, la maison du Boulevard a toujours un grand nombre de **PIANOS A LOUER**, et un assortiment de **PIANOS D'OCCASION** à vendre à des prix très modérés.

La maison se charge aussi de toutes les **RÉPARATIONS**, aux meilleures conditions possibles.

Les immenses approvisionnements que cette maison possède en bois et matières premières de toute nature, sont la meilleure garantie qu'elle puisse offrir au public de l'excellente construction de ses instruments, qui ont acquis à juste titre une réputation européenne.

A VENDRE.

Deux excellents Violons d'*Amati* et de *Guarnerius.* — S'adresser au bureau de la *Gazette musicale.*

(1) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris chez Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 61.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (éditeur de la *Gazette de Berlin*) GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 4 novembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

Le huitième Concert offert aux seuls Abonnés de la *Gazette musicale* aura lieu dimanche prochain, 8 novembre, dans la salle du Conservatoire, rue Bergère.

Voici le Programme :

1° Trio de Beethoven pour piano, violon et violoncelle, en *ut* mineur, exécuté par MM. Georges Mathias, Allard et Franchomme.

2° Mélodies de Schubert et Proch, chantées par Mlle Unald.

3° Fantaisie pour le violon composé et exécuté par M. Allard.

4° Duo des *Martyrs*, de Donizetti, chanté par M. Massol et Mme Dorus-Gras.

5° Morceau de salon de Weber, exécuté par M. Georges Mathias.

6° Air de *la Muette de Portici*, chanté par Mlle Lia Duport.

7° *L'Absence*, *le Spectre et la Rose*, mélodies de Berlioz, paroles de M. Théophile Gauthier, chantées par M. Wartel et accompagnées par M. Gustave Collignon.

8° Adagio et boléro pour le violoncelle, composé et exécuté par M. Franchomme.

9° Air de *Robert-le-Diable : Enfin j'espère*, chanté par Mme Dorus-Gras.

10° Grand duo pour le piano, à quatre mains, sur les motifs du *Shérif*, de Halevy, composé par Wolff, exécuté par l'auteur et M. Georges Mathias.

SOMMAIRE. Académie royale de musique : Duprez dans *Robert-le-Diable*. — M. Lvoff et Mme Farrenc; par H. BLANCHARD. — Festival de l'Opéra; par H. BLANCHARD. — Théâtre-Italien : Première représentation de *Lucrezia Borgia*, de Donizetti; par A. SPECHT. — Chronique dramatique. — Revue critique; par MAURICE BOURGES. — Nouvelles. — Annonces.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Duprez dans Robert-le-Diable.

La grande élégie religieuse, la pensée musicale chrétienne, cette idéalité d'art fantastique que les mille voix de la popularité ont propagée dans le monde musical et qui en fait toujours le charme, *Robert-le-Diable* enfin, qui en est déjà, chose sans aucun exemple au théâtre de l'Opéra, à sa 204e représentation, a été chanté hier au soir par Duprez. Ceci, qu'on ne s'y trompe point, est un événement dramatique et musical. Duprez a consulté long-temps ses forces avant d'aborder ce rôle important qu'Adolphe Nourrit avait créé avec tant d'éclat. Si l'ouvrage est de force à supporter, à porter même tous les acteurs qui voudront s'y essayer, il faut pour s'y faire remarquer une réunion de qualités les plus rares dans un acteur lyrique. Robert est la personnification de toutes les passions humaines combattant l'amour et vaincues par lui, par cet amour qui représente là la religion; et puis, comme il est difficile de ne s'y pas montrer mesquin auprès de cette grande figure de Bertram, dessinée par le compositeur dans de si larges propor-

tions! Bertram traverse toute l'action dans *Robert-le-Diable* et la domine comme la statue du commandeur dans le *Don Juan* de Mozart, qui s'empare de toute votre attention à son entrée en scène et ne vous laisse plus respirer. De tels ouvrages reculent et fixent les bornes de l'art; et les acteurs-chanteurs qui s'associent dignement à ces belles manifestations de la science musicale, se mettent, quoique d'une manière fugitive, sur la même ligne que les créateurs de ces beaux ouvrages. On ne conçoit guère un Robert-le-Diable gracieux. C'était la seule couleur que Mario avait donnée à ce personnage si richement dramatique. M. Meyerbeer l'avait bien senti, et il a composé pour ce débutant une scène-prière d'un sentiment exquis de mélodie. Nous regrettons que Duprez n'ait pas adopté ce morceau qui contraste bien avec le ton passionné du rôle. Nous pensons qu'il fera bien de l'essayer aux représentations suivantes du chef-d'œuvre de M. Meyerbeer. La reprise de ce bel ouvrage a produit un grand effet. Duprez s'y est montré tour à tour tendre, héroïque, tragédien éloquent, et non moins éloquent chanteur.

Pressé que nous sommes par le peu de temps qui nous est donné pour rendre compte de cette brillante représentation qui a fini à minuit passé, nous ne pouvons citer que le beau duo des chevaliers de la patrie, au troisième acte, chanté par Duprez et Levasseur avec un *brio*, une énergie admirables. La jolie romance : *Ah! qu'elle est belle!* au quatrième acte, a été chantée aussi par Duprez d'une façon suave et toute délicieuse. On aurait dit d'un nouveau diamant découvert dans cette mine si riche en diamants mélodiques; mais c'est surtout dans le trio si profondément tragique du cinquième acte que Duprez, Levasseur et madame Dorus-Gras ont atteint le plus haut degré de l'effet musical et dramatique. Cette reprise de *Robert-le-Diable*, sur laquelle nous reviendrons, aura une heureuse influence sur les recettes et va tenir lieu pendant long-temps encore d'un ouvrage nouveau et remplir la vaste salle de l'Opéra. Demain vendredi, pour la deuxième représentation, toute la salle est louée.

M. LVOFF.

MADAME FARRENC.

En 1812 un fort aimable aide-de-camp de S. M. Alexandre, empereur de toutes les Russies, ayant nom Czernicheff, faisait sa cour avec une aisance et une politesse exquises aux dames de la cour de Napoléon, réunies dans l'hôtel du maréchal Ney, à Paris, rue de Lille, 74. Il leur disait du ton le plus séduisant, pendant que Gustave Dugazon jouait du piano et que Paër chantait ses airs bouffes : Non, mesdames, non, c'est impossible, vous ne nous ferez pas la guerre! Mon empereur aime trop le vôtre pour ne pas faire tout ce qu'il voudra. — Et ces dames trouvaient M. l'aide-de-camp charmant, délicieux, et surtout éminemment français.

Pendant ce temps Napoléon qui armait rapidement, apprit un beau matin que M. l'aide-de-camp s'était procuré, par un nommé Michel qu'il avait séduit à prix d'or, de précieux renseignements au bureau des mouvements du ministère de la guerre, où était employé ce Michel. L'empereur, qui était expéditif, donna l'ordre d'arrêter, sur-le-champ M. Czernicheff que l'on manqua d'une heure, et qu'il aurait fait fusiller immédiatement sans doute, comme il fit tomber la tête de l'employé infidèle. La guerre de Russie n'en eut pas moins lieu pour cela, et l'expédition même se fit en plus grande hâte, ce qui fut cause peut-être que nous arrivâmes en hiver à Moskow, et que cette campagne ne tourna pas aussi heureusement que les précédentes, si l'on considère encore les différentes trahisons des généraux Sarrasin, Jomini, Moreau, etc., etc., qui se comportèrent un peu dans ces circonstances comme l'employé Michel.

Nous pensions à ces graves circonstances politiques qui sont maintenant du domaine de l'histoire, dimanche 18 octobre, chez M. Alexis Lvoff, aide-de-camp de S. M. l'empereur actuel de toutes les Russies; mais ces sombres idées se sont bientôt évanouies lorsque nous avons réfléchi aux progrès de la morale politique, à la bonne foi, au perfectionnement des relations diplomatiques, et surtout à l'amour de tous les peuples pour la science harmonique. M. Alexis Lvoff est un des prêtres les plus fervents de cette religion artistique. Quoique colonel, ingénieur, et aide-de-camp de l'empereur de Russie, comme on a pu le voir dans un des derniers numéros de la *Gazette musicale*, M. Lvoff est artiste dans toute l'étendue de ce beau nom; il n'y a rien de mystérieusement politique dans son voyage à Paris, et il est venu seulement pour donner une poignée de main à notre civilisation parisienne. En deux séances, il nous a fait entendre successivement un quatuor en *mi* mineur, de Beethoven; un quatuor en *la* majeur, de Mozart; un quatuor en *sol* majeur, de M. Zeuner, œuvre d'un style pur et d'un beau caractère; puis un quintette en *sol* mineur, de Mozart, que M. Lvoff a exécuté en homme nourri de cette belle musique. Il a été secondé en frères par MM. Alard, Croisilles, Chevillard et Lenepveu, qui savent si bien sympathiser avec les œuvres des grands maîtres lorsqu'elles sont comprises et rendues comme le fait M. Alexis Lvoff.

Le lendemain de cette soirée tout instrumentale, M. Lvoff nous a dit des variations de violon de sa composition sur des airs nationaux russes, accompagnés par des masses vocales. Indépendamment de sa qualité de compositeur et du goût exquis qu'il a mis dans l'arrangement de ces morceaux tout empreints d'une heureuse originalité, M. Lvoff est un violoniste des plus distingués. Il possède à un très haut degré ce qui manque à la plupart de nos artistes célèbres sur cet instrument, un son large et puissant, sans que cela nuise à la liberté de son archet dont il est parfaitement maître, et qu'il emploie avec une vélocité surprenante. Il joue d'une justesse irréprochable, soit dans le diapason le plus élevé, soit en double corde; et s'il laisse désirer que sa cadence soit martelée de plus haut, et qu'elle ait ainsi plus de retentissement et d'éclat, cette cadence vous charme cependant par un perlé et un fini précieux. M. Lvoff possède de plus le talent essentiel et rare de l'accompagnateur. Un dialogue s'est établi entre son violon et la voix de madame Freppa qui nous a fait entendre une délicieuse romance russe qu'elle a dite d'une grâce charmante. M. Hallé, pianiste à l'exécution inspirée et chaleureuse, a exécuté le beau trio en *si* bémol, de Beethoven, pour piano, violon et violoncelle, on ne peut mieux secondé par MM. Lvoff et Franchomme; et puis le jeune Mathias, autre pianiste qui peut cumuler les titres d'enfant célèbre et d'artiste remarquable, a dit en maître une belle sonate de Weber déjà usée dans l'admiration des connaisseurs. Il y a en ce jeune homme un avenir de Chopin et de Liszt dont il a reçu des leçons, et dont il pourra bien recueillir la succession quelque jour. Nous jugerons encore mieux ce jeune artiste dimanche, au concert de la *Gazette musicale*.

— Madame Farrenc, femme au savoir sévère et gracieux tout à la fois, a ouvert la saison des matinées musicales mercredi passé, 28, par une intéressante séance de bonne et grave musique. M. Cuvillon a accompagné avec la sûreté et le style de bon violoniste qui le caractérise, la sonate de

Beethoven (opéra 25) à mademoiselle Victorine Farrenc, qui, toute jeune, comprend déjà cette musique compliquée et d'une si difficile exécution. Cette jeune pianiste avait dit précédemment avec sa mère des variations à quatre mains sur la prière d'*Otello*, d'une manière à s'attirer de justes applaudissements par son aplomb de bonne musicienne et la netteté surtout des traits de sa main gauche, en laissant désirer toutefois plus de vélocité et de fermeté dans ses cadences. Madame Farrenc nous a fait entendre ensuite une grande sonate de Beethoven (opéra 109), qui a besoin d'être répétée plusieurs fois pour en bien comprendre toute l'excentricité.

La chose intéressante de cette matinée était l'exécution du deuxième quintette de Mme Farrenc, de cette œuvre jusqu'ici exceptionnelle parmi les productions des dames compositeurs. Le premier essai de Mme Farrenc avait fixé l'attention des hommes compétents en cette matière, ce second quintette place son auteur parmi les compositeurs les plus distingués en ce genre, abstraction faite de toute galanterie. Ce quintette, en *mi* naturel, est remarquable par la méthode, la clarté des idées, l'unité de la pensée, la sobriété des imitations, le goût, l'élégance du style, mais surtout par les pensées mélodiques qui abondent et qui, toutes, sont d'une fraîcheur délicieuse. Il y a progression d'intérêt jusqu'au finale, qui est peut-être un peu trop dans les formes classiques consacrées, et dont Beethoven s'affranchissait quelquefois, en homme de génie qu'il était. Quoi qu'il en soit, l'œuvre de madame Farrenc, nous le répétons avec plaisir, est une œuvre remarquable. Le premier morceau est grandiose et bien travaillé; l'adagio est tout empreint de mélancolie et de grâce; et le *scherzo* ou *minuetto* pétille d'esprit, de détails ingénieux, de verve et de gaieté. Enfin, c'est à se féliciter, en écoutant nos arrangements et nos airs variés, de voir le beau genre du quatuor et du quintette tomber ainsi en quenouille. Dans le domaine, disons dans le royaume musical où est entrée madame Farrenc, nous la saluons reine comme une autre Élisabeth ou une Christine, à condition qu'elle n'abdiquera point comme les deux dernières qui ont porté ce nom.

Henri Blanchard.

LE FESTIVAL DE L'OPÉRA.

Certainement c'est quelque chose de grand, de difficile, de beau que de coordonner stratégiquement tous les mouvements d'une armée, tout le zèle, tout l'enthousiasme des officiers et des soldats, et de gagner des batailles d'*Austerlitz* et de *Wagram;* mais c'est une chose au moins aussi difficile, si elle ne l'est plus, que de manier, de façonner la matière musicale par les mains de quatre cent cinquante exécutants, et de faire régner une discipline sérieuse et sévère parmi des soldats pareils. Ils ont tous leur quant à soi, leur dignité classique, leur importance magistrale et pour ainsi dire royale. L'orchestre de l'Opéra est comme un corps constitué de l'État : il délibère, il fait ses représentations comme les parlements d'autrefois. C'est de l'orchestre de l'Opéra qu'émane l'opinion sur tout ouvrage, tout compositeur nouveaux. On craint, on respecte les arrêts de cet aréopage jusqu'à ce que le public les ait cassés, ce qui est arrivé quelquefois et même souvent. Malheur à l'artiste excentrique, oseur, qui a besoin des musiciens de l'Opéra; ils sont capables de le pendre en effigie, comme ils l'ont fait à l'égard de Jean-Jacques Rousseau. Il a fallu toute la fermeté de volonté qui distingue Berlioz pour arriver au résultat qu'il a obtenu sur le théâtre de l'Académie royale de musique. Si l'on pense encore qu'il s'agit aussi d'une question d'avenir, de trône entre Pompée-Habeneck et César-Berlioz; si l'on considère même que la politique qui s'infiltre partout demande compte à ce dernier de sa position dans la presse, et veut savoir de quelle couleur sont ses doubles croches, ses blanches et ses noires, on concevra qu'il n'était pas facile à M. Berlioz de réussir à faire exécuter et goûter à l'Opéra le concert qu'il y a donné le 1er de ce mois. Si l'on y ajoute les scènes de mélodrame qui se sont passées dans le public, MM. Emile de Girardin et Camille de Montalivet apostrophés de diverse sorte, on conviendra que l'harmonie n'était pas précisément la divinité qui présidait aux plaisirs de cette soirée.

Un homme avait grandi dans une lutte infâme, et le roi, malgré qu'il en eût, en avait fait en quelque sorte son commensal. Cet homme reçut dans une solennité un large soufflet sur la figure, d'un autre homme qu'il avait insulté. Le roi qui n'était pas fâché de l'humiliation du favori forcé que la politique lui avait imposé, lui dit d'un ton narquois : Vous avez donc reçu un soufflet, monsieur? — Non, sire, je crois que c'est un coup de poing. Ceci se passait aux premiers temps de la restauration. Les interlocuteurs étaient Louis XVIII et Talleyrand. Celui-ci avait reçu ce soufflet d'un nommé Maubreuil dans l'église de Saint-Denis, et le tint pour un coup de poing dont il ne se plaignit même pas, car il aurait reçu un coup de pied à l'endroit où le dos perd son nom, comme l'exprime pittoresquement Arnal, que sa figure n'en aurait rien dit. On prétend que M. de Girardin, plus susceptible que M. de Talleyrand, fera analyser la chose en police correctionnelle. A la bonne heure, on ne peut pas disputer des goûts.

La scène faite à M. de Montalivet n'a pas été tout-à-fait aussi *touchante;* mais elle n'a pas été moins dramatique en paroles énergiques. On conçoit que tout cela a dû peu disposer le public à écouter la mélopée antique de Gluck et la musique religieuse de Haendel et de Palestrina. Cependant on a distingué et applaudi le *Tuba mirum* et le *Lacrymosa* du *Requiem* de M. Berlioz; mais surtout l'élégie héroïque du 29 juillet. Il ne s'agit point ici d'école, de système, de rhythme classique ou romantique, c'est la muse de la patrie, c'est l'esprit populaire qui sont venus animer le compositeur à son insu et lui dicter de ces patriotiques accents, de ces éloquentes clameurs qui font vibrer les cœurs comme un écho lointain de la formidable *Marseillaise.*

Henri Blanchard.

THÉATRE-ITALIEN.

LUCREZIA BORGIA.

OPERA-SERIA EN 3 ACTES;

Musique de Donizetti.

(Première représentation)

Qu'il faille en rire ou s'en affliger, Donizetti est aujourd'hui le grand maître, la providence de l'Opéra-Italien. Cette providence va lui manquer au moment même où son aide serait le plus nécessaire, comme cela est arrivé des providences antérieures de ce théâtre, qui ne se repaissaient pas seulement d'encens, mais bien d'écus français, et de ces sacrifices qu'on appelle droits d'auteur. Or, comme ces sacrifices-là sont plus gras en France qu'en Italie, et qu'un dieu trouve bien mieux à gagner sa vie dans le premier de ces pays, les génies de la musique, aus-

sitôt qu'ils sont passés dieux là-bas viennent siéger à Paris comme dans l'olympe qui convient à leur élévation. En attendant, on recueille tout ce qui reste des œuvres qui leur ont valu la divinité, on en jouit tant qu'on le peut, jusqu'à ce qu'un génie plus jeune fasse ses preuves à son tour.

Voilà pourquoi *Lucrezia Borg a* été représentée samedi dernier à l'Opéra-Italien.

Le libretto est taillé, sauf les modifications commandées par la musique, sur le patron du drame inventé par Victor Hugo. On est à Venise : une troupe de secrétaires d'ambassade et d'attachés qui vont bientôt échanger les délices de la voluptueuse république contre l'exil de Ferrare, où ils accompagneront l'ambassadeur, accourent pour savourer les piquants plaisirs d'un dernier bal. On se réunit, on s'arrête sur la terrasse qui sert de portique, on examine les femmes qui entrent ; on médit On n'épargne point la Borgia, qui passe en ce moment son carnaval à Venise, et que tous ces cavaliers détestent à bon droit. On raconte quelques uns de ses crimes. Le jeune capitaine Gennaro, dont ces récits charment peu les mélancoliques préoccupations, s'endort sur un siége. et ses amis entrent au bal. Lucrèce arrive à son tour. Elle aperçoit Gennaro et le réveille par un baiser. Le capitaine, qui se croit en bonne fortune, ouvre son âme à cette femme, et lui confie le regret qu'il éprouve loin de sa mère, qu'il n'a jamais pu voir, et qu'il chérit, tout inconnue qu'elle soit restée pour lui. A l'intérêt que ce récit et cette tendresse inspirent à Lucrèce, on devine qu'elle est la mère de Gennaro. Les amis de celui-ci reviennent du bal, reconnaissent la Borgia, malgré son masque qu'ils lui arrachent, et lui reprochent qui la mort de son frère, qui l'empoisonnement de son oncle, qui l'usurpation de la souveraineté de Sienne, qui l'assassinat d'un parent quelconque. La misérable femme se débat en vain; elle boit tout ce calice d'opprobre en présence même de son fils, auquel, pour finir ces terribles révélations, on jette ce nom abhorré : la Borgia !

Au deuxième acte, tous nos étourdis sont à Ferrare, diplomates auprès du mari de cette femme qu'ils ont insultée à Venise. Le duc de Ferrare, plus jaloux de son honneur de mari et de la fidélité de sa femme que de la considération bonne ou mauvaise dont elle jouit, s'inquiète avant tout de la préférence qu'elle manifeste pour Gennaro. L'occasion se présente belle de se défaire de son prétendu rival, lequel, peu sensible aux avances de Lucrèce, efface un beau jour avec son poignard la première lettre du nom inscrit sur le fronton du palais ducal, de sorte que cette inscription se réduit au mot *orgia*. Lucrèce demande vengeance à son époux, qui lui fait amener sur-le-champ le coupable, dans lequel elle reconnaît Gennaro. Elle demande grâce, mais inutilement. Le duc, feignant de boire avec le jeune capitaine le vin de la réconciliation, l'empoisonne très réellement Lucrèce parvient à le sauver au moyen d'une drogue qui était probablement le peroxide de fer de ce temps-là.

Au troisième acte, nos étourdis sont en fête chez la princesse Negroni. On fait un souper splendide : les vins de Madère, du Rhin, de Chypre et de Syracuse lient et délient les langues, on se dispute, on chante, puis arrive Lucrèce, qui leur annonce qu'ils sont, non chez la Negroni, mais chez elle, que son souper est l'équivalent du bal où ils se sont montrés si galants avec elle à Venise, et qu'à ces causes, on a fait préparer pour eux cinq cercueils où ils se coucheront quand le poison qu'ils viennent de boire les endormira du sommeil éternel. Il faut un sixième cercueil, s'écrie Gennaro, que sa mère ne savait pas là. Il veut partager le sort de ses amis ; c'est en vain que Lucrèce le supplie de prendre du contre-poison. Elle lui révèle enfin le secret de sa naissance : il est trop tard ; il meurt entre ses bras.

Le musicien a déposé dans cette partition tous les germes d'un bel opéra mais ces semences se sont souvent étiolées dans un développement trop rapide. L'introduction instrumentale est nulle, nous voulons dire qu'elle est trop brusquée. L'introduction chorale a de l'élégance. de la grâce, mais peu d'originalité. La stretta, d'un rhythme vif, entraînant, est d'une grande puissance d'effet : c'est la partie, nous ne dirons pas la plus belle, mais la plus remuante de l'opéra Comme ce chœur est ramené une seconde fois à la suite de développements habiles, le public est dispensé de crier *bis*, autrement il ne pourrait résister à la tentation. L'air de Lucrèce a de la distinction, surtout dans l'allegro, où l'on remarque des détails fort heureux. Le duo entre Lucrèce et Gennaro est d'une médiocre signification. Toutefois, il s'écarte un peu de la forme usitée en ce que l'andante, obéissant fidèlement à la situation, est écrit pour le ténor qui récite seul. Cette mélodie a de la finesse sans nouveauté L'allegro est d'un assez bon effet. Le finale a un caractère de force et de hauteur qui émeut beaucoup, malgré la maigreur relative de la disposition. La péroraison arrive promptement, tourne court et se termine avec une brusquerie imprévue.

Le duc de Ferrare chante au deuxième acte un air semblable à la plupart des airs de basse. Le trio de l'empoisonnement est le morceau capital de l'ouvrage. L'adagio a été redemandé et le sera probablement à toutes les autres représentations : c'est un des morceaux les mieux écrits qui soient sortis de la plume du compositeur. L'impression que nous a laissée le duo du duc et de Lucrèce est telle, que nous pouvons à grand'peine nous rappeler qu'il a été chanté. Au troisième acte, un assez bon chœur d'hommes, une dispute d'orgie, courte, mais intéressante, une jolie ballade, sont les seuls morceaux qui attirent l'attention.

En somme, cette partition, malgré son infériorité relative, est de celle qu'on entendra toujours avec plaisir. On y reconnaît à chaque instant la touche d'un homme qui a plus que du talent; et à défaut de nouveauté, la gentillesse et le charme des détails aident fort bien à passer une heure ou deux. Peut-être aussi l'absence de Rubini contribue-t elle à rendre dangereuse pour ce nouveau venu la comparaison avec les opéras ses aînés. Mario faisait son second début dans le rôle de Gennaro. Nous ignorons si ce charmant ténor aura jamais autre chose qu'une voix ; quant à présent, son exécution manque absolument d'une couleur spéciale, et qui le fasse reconnaître entre les ténors. Le seul caractère distinctif de ce chant serait peut-être une simplicité vraiment abusive, et qui malheureusement n'est pas de la naïveté. Mademoiselle Grisi a eu quelque peine à s'affermir dans la première scène ; mais à partir de l'allegro de son air, elle a pris le dessus, et s'est maintenue à une belle hauteur. Tamburini conserve la supériorité qui lui est propre. Lablache n'a guère à chanter qu'une partie de coryphée, et prouve mieux qu'on ne pourrait le faire par les plus beaux raisonnements combien les bons coryphées sont nécessaires. On n'entend nulle part, grâce à lui, des ensemble menés aussi chaudement, colorés avec une aussi belle intelligence.

A. Specht.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Le vaudeville *Souvenirs et Regrets*, commis par M. Dumanoir de complicité avec M. Brisebarre, et auquel le théâtre du Palais-Royal a eu la fâcheuse pensée de s'associer, ment singulièrement à son titre qui semble annoncer je ne sais quel sentimentalisme anacréontique. N'évoquez

pas dans votre pensée quelque chose de joli et de fin, l'amoureuse poésie de souvenirs et de regrets passionnés, rien enfin de ce qu'indique la perfidie calculée de ce titre ; il ne s'agit de rien de tout cela, comme vous allez voir. Imaginez au contraire ce qu'il y a de plus trivial et de plus pauvre, et vous n'arriverez pas encore à la grotesque vérité du présent vaudeville. Deux époux se sont mutuellement trompés sur leur passé : le mari se donne pour un ancien clerc de notaire, la femme pour une ex-marchande de modes. Comme ils se savaient tous deux coupables d'une certaine réticence, ils n'ont été ni l'un ni l'autre dans leurs investigations au-delà de cette affirmation réciproque. Mais les vieilles habitudes, devenues en eux un instinct irrésistible, ne tardent pas à leur faire perdre les fruits de cette commune dissimulation. Le mari, cuisinier émérite, regrette le temps où sa vocation s'exerçait librement à la confection des sauces les plus savantes ; la femme, qui autrefois s'était enrôlée dans une troupe de saltimbanques, se sent de nouveau sollicitée vers les délices et les hasards de cette vie vagabonde. Enfin cédant à l'ascendant de ses souvenirs, le cuisinier établit clandestinement un restaurant où il peut déployer les talents dont le doua la nature ; et la saltimbanque, affriandée par des représentations de bateleurs, recommence dans un théâtre forain les cabrioles et la danse de corde dont elle s'est privée depuis si long-temps. Bref, les deux époux se surprennent en flagrant délit de leurs anciennes professions ; et comme ils se sont mutuellement donné le droit de reproches également mérités des deux parts, ils pensent n'avoir rien de mieux à faire qu'à se pardonner. Et le public croit de son côté que c'est se montrer très clément que d'oublier une telle pièce, qui aurait pu en effet recevoir une plus énergique expression de la désapprobation générale.

Nous dirons aux *Mendiants* du théâtre des Variétés : Passez, on vous a déjà donné. Cette idée a déjà été plus d'une fois mise à la scène ; mais il est juste de reconnaître que Vernet l'a rajeunie par le talent qu'il a déployé dans son rôle, talent charmant de naturel et de bonhomie. Il n'arrive que trop souvent sur les scènes secondaires que les acteurs font les pièces et non les auteurs.

M. Mélesville exploite plus particulièrement la folie sur les théâtres de vaudeville ; il s'est fait de cette infirmité une espèce de fief dramatique qui doit être d'un bon rapport si nous en croyons le fructueux succès d'*Elle est folle*. *Juliette*, qu'il vient de donner aux Variétés en collaboration avec M. Bieville, n'est qu'une variante de cette dernière pièce. C'est encore la folie avec ses yeux hagards, sa voix rauque, ses gestes désespérées ; mais rassurez-vous, une folie qui se guérit miraculeusement, comme toujours, au dernier acte. Donc Juliette Granville a épousé en secret un jeune lieutenant de vaisseau, Henri de Mareuil, contre lequel elle ignore que son frère Edouard a à exercer une vengeance de famille aussi absurde qu'impossible. Voici l'origine de cette vendetta corse. Le colonel de Granville, le père de Juliette et d'Edouard, ayant été chargé de la prise d'une redoute à la bataille de Waterloo, et n'ayant pu y réussir malgré l'attaque la plus vaillante et la mieux combinée, fut gravement insulté par son général, M. de Mareuil. La mort de ce dernier ne lui permit pas de punir cet affront. Mais Edouard, ayant hérité du colonel le douloureux souvenir d'une telle injustice et son désir de vengeance, jura de faire expier au fils les torts du père. Ce fils, c'est l'époux même de Juliette. Cependant un vieux marin de l'expédition de Saint-Jean-d'Ulloa arrive et raconte que Henri de Mareuil a héroïquement péri pendant le siége de la forteresse. En apprenant cette nouvelle, la jeune femme sent sa raison chanceler ; dans une immobilité effrayante, le regard fixe, appelant en vain sur ses lèvres la parole par laquelle elle veut rendre sa pensée, et qui expire en sons inarticulés, mademoiselle Sauvage nous a réellement donné l'image de la démence. Elle a gradué avec un art admirable la transition de la raison à la folie, et cela par un simple jeu de physionomie. Ce sont de ces effets scéniques que nous repoussons pour notre part, mais nous n'en reconnaissons pas moins le talent qu'il faut déployer pour les obtenir. C'est là le drame matériel dans ce qu'il a de trivial, mais aussi dans toute son énergie ; en un mot, c'est là ce que nous appellerons une vérité trop vraie, que l'on recherche aujourd'hui à la scène et à laquelle l'art répugne. Quoi qu'il en soit, le jeu de mademoiselle Sauvage fera le succès de la pièce. On finit par reconnaître qu'il y a eu autrefois un malentendu entre le général de Mareuil et le colonel Granville, et que par conséquent Edouard n'a nulle raison d'immoler le mari de sa sœur aux mânes paternels.

Signalons au Gymnase le succès de Bouffé dans le *Père Turlututu*, de M. Davesnes. Le père Turlututu, pour porter un nom passablement étrange, n'en est pas moins le plus charmant vieillard qu'on puisse voir. Il a cent ans, une mémoire d'une fidélité implacable ; il est la chronique vivante de sa commune. Aussi, rien ne résiste à ce terrible contrôle. Il fait rendre à une jeune fille la fortune qu'un tuteur d'une médiocre délicatesse voulait lui enlever, et la marie avec un jeune homme qu'elle aime. Bouffé, malgré la désespérante monotonie de ces rôles de vieillard qu'on lui impose, sait toujours varier son talent si original, si naïf et en même temps si profond. Mais pourquoi un tel comédien est-il condamné à donner la vie aux avortons du vaudeville? Pourquoi ne se mesure-t-il pas avec les chefs-d'œuvre de notre scène? Il a à lutter contre ses rôles mêmes ; il faut qu'il les transforme, qu'il en soit à la fois l'auteur et l'acteur. Puisqu'il triomphe des pièces qui combattent son talent au lieu de l'aider, que ferait-il s'il puisait des inspirations et une force nouvelle dans le génie de nos grands maîtres?

Revue critique.

Trente-Six Préludes mélodiques pour le Piano, par J.-B. Cramer.

Parmi les compositeurs-pianistes de ce siècle, nous ne savons pas de nom plus justement célèbre, plus entouré de religieuse vénération que le nom de M. Cramer. Bien des réputations brillantes se sont évanouies comme de fugitives vapeurs au souffle capricieux de la mode : la sienne n'a trouvé qu'une consécration glorieuse dans le temps qui sapait autour d'elle tant de vaines illustrations. Comme virtuose, M. Cramer a éveillé tout récemment encore les mêmes sympathies que par le passé. Les qualités exquises de son jeu, ce coloris d'expression, délicat sans fadeur, nerveux sans crudité ni sécheresse, cet art en apparence instinctif avec lequel il sait fondre et marier les nuances les plus opposées, n'est-ce pas assez pour triompher des préoccupations d'une époque, quelque exagérées qu'elles puissent être? Le bon goût ne vieillit pas plus que la vérité ; il lui suffit de se produire pour ravir les suffrages. Cette simple observation explique la faveur continue que l'œuvre capitale de M. Cramer n'a cessé d'obtenir depuis sa venue au monde. Ses *Études*, en effet, ont reçu la plus noble sanction qui puisse honorer les créations de la pensée. Elles sont devenues un ouvrage éminemment classique, que tout pianiste a joué, que tout pianiste jouera, à moins que le piano ne disparaisse de ce globe comme les monstres antédiluviens

de M. Cuvier. Au reste, il serait passablement inutile d'entamer ici le panégyrique d'une production dont la vogue est universellement avouée. Ce succès a acquis force de jugé. Si nous en avons éveillé le souvenir, ce n'a été que dans le but de poser un terme de comparaison qui ne saurait être suspect à personne. En invoquant le passé, nous cherchons à retrouver aujourd'hui dans les *Préludes mélodiques* le faire de l'auteur des *Études*.

Et d'abord quelques mots sur le prélude en général. Ce n'est pas, à coup sûr, une invention nouvelle. Sans parler des innocentes ouvertures de Lully et de ses disciples, auxquelles était affecté le titre de *Prélude*, d'origine toute romaine (dans un temps où l'on ne méprisait pas trop Rome et les Romains), Haendel, l'illustre Bach, et maint autre, ont laissé des modèles très variés de ce genre instrumental, venu en droite ligne de l'orgue, sa mère-patrie. Plusieurs l'exploitèrent encore long-temps après eux. Mais la musique, comme tous les arts, ne vit que par les constantes vicissitudes de la forme; la perpétuelle transmutation, voilà son élément. Donc le prélude dut subir la loi commune : il passa. On négligea d'en écrire, du moins en général; et l'*Introduction* proprement dite, d'abord chétif avorton, puis largement dilatée jusqu'aux vastes dimensions que nous lui voyons aujourd'hui, prit faveur, et finit par concentrer en elle les préférences du public et du compositeur. Le prélude retomba dans le domaine libre de l'improvisation, ou plutôt il se retira du monde, comme le rat de La Fontaine, et transporta ses pénates sous les voûtes des églises, derrière la *Montre* d'étain. Il n'eut guère plus alors d'existence officielle que sous les doigts de l'organiste. Et cependant il y avait dans cette forme usée, d'une allure si libre, si déployée, un attrait singulier bien fait pour captiver l'imagination. Là se pouvaient répandre avec prodigalité les immenses richesses de l'invention, de l'exécution, de la science; là point d'horizon étroit, point de limite fixée, de genre circonscrit et borné à un style unique. Le prélude avait droit de tout accueillir dans sa spacieuse enceinte, harmonie, mélodie (telle qu'on la concevait alors, vague, irrégulièrement morcelée), conventions multiples du contre-point, de la fugue, du canon, toutes les couleurs, tous les caractères, tous les mouvements, toutes les mesures, et même plus encore, point de mesure, lorsque la fantaisie échevelée galopait la bride sur le cou à travers les capricieux méandres du point d'orgue. Ce fut en quelque sorte le premier lit que se creusa l'imagination musicale dans la fougue de sa liberté native. Le prélude, en effet, appartient à cette période primitive que l'on rencontre à l'origine de tous les arts, de toute littérature, de tous les modes d'expression de la pensée, à cette ère de fécondité copieuse où le génie vigoureux bat au hasard les champs pour faire lever à profusion les moyens, les procédés, les idées, encore jeunes et comme en germe. Tout alors se formule avec ampleur, sans ordre, sans artifice. Ce n'est que plus tard, et seulement à la venue des siècles d'analyse, de classification qu'on songe à distinguer, à trier, à reconnaître des types partiels, à constituer des moules moins vastes et mieux harmonisés dans leurs proportions. Du jour où l'art commença à se diviser, où le grand fleuve se partagea en plusieurs canaux, où les limites des genres furent enfin déterminées, le prélude antique dut promptement s'anéantir. Les immenses découvertes que les modernes ont faites dans les hautes régions du rhythme en vinrent à l'achever. Aujourd'hui que la versification musicale, pour ainsi parler, est définitivement créée, et que l'accouplement des mètres égaux, la correspondance des césures, la distribution symétrique des cadences féminine et masculine, qui équivalent à la rime, ont donné naissance à la strophe mélodique régulière, le prélude dans lequel la symétrie rhythmique, la carrure mélodique enfin n'était pas observée (à fort peu d'exceptions près) a perdu toute popularité, et ne compte plus dans l'art comme forme normale.

Or, voici qu'un artiste d'une haute portée vient lui prêter le secours de son talent pour le réhabiliter. Voici que, dominé par ce besoin de réaction, ou, comme disent plusieurs, de progrès, qui travaille notre époque, et recherche avant de se lancer, dans l'avenir s'il n'y aurait rien d'oublié dans le passé, M. Cramer aussi a jeté son coup d'œil rétrospectif, et s'est demandé sans doute s'il ne serait pas possible et utile de rajuster une forme délaissée, de la faire accepter à l'abri d'un beau nom.

Mieux que nul autre, l'auteur des *Préludes* était en position de jouer ce rôle de conciliateur. Appartenant, par la date de son apparition, à une période musicale déjà bien éloignée, il n'a pas fait comme tant de ses contemporains, qui tiennent pour non-avenues les transformations de l'art postérieures aux triomphes de leur jeunesse. Sans perdre de vue le rivage d'où il était parti, il s'est laissé aller quelque peu au courant du progrès. Si donc M. Cramer n'est pas absolument et tout entier de l'époque actuelle, il ne se rattache pas exclusivement non plus à l'époque passée. En un mot, la force des circonstances, aussi bien que les tendances de son génie le placent dans les premiers rangs de l'école essentiellement éclectique et de transition. Les recueils que nous feuilletons en ce moment en sont une preuve formelle et irréécusable. En effet, toute œuvre consciencieuse enferme en elle l'expression la moins contestable des opinions de l'artiste. La forme du style révèle avec la plus franche évidence ses doctrines esthétiques, instinctives ou réfléchies. Or, dans ces préludes, le compositeur est bien loin de rejeter tous les moyens dont l'art a pu s'enrichir durant une longue suite d'années; il en accepte et en retient au contraire une bonne part. Ainsi, en matière de modulation, il ne s'attache plus aux formules conventionnelles et assez mesquines de la vieille école; il procède fréquemment par les voies larges et hardies que Beethoven a ouvertes le premier aux pianistes. Ainsi, dans la couleur mélodique, dans la tournure des traits d'exécution, sans pousser aussi avant peut-être que plusieurs chefs de file contemporains, il n'a pas laissé que de s'empreindre assez fortement du goût dominant et des saillies d'inspiration qui ont la vogue. Si donc on surprend çà et là dans les préludes quelques traces d'une école réputée caduque aujourd'hui, il s'y montre tout à côté un reflet si vif de l'école régnante que la première impression cède aisément à la dernière, et qu'on fait grâce à de certains tours vieillis en faveur d'une imagination pleine d'actualité et de jeunesse.

Au reste, il faut bien le dire, M. Cramer ne pouvait choisir un cadre plus heureusement approprié à ses dispositions d'esprit, à sa manière mélangée. Empruntant au passé un moule négligé, il était tout naturel d'y laisser subsister quelques restes des formes anciennes; il y avait là, en quelque sorte, nécessité de couleur locale. D'autre part, il importait fort de s'accommoder à l'esprit du jour, et, tout en rétrogradant en apparence, de se placer néanmoins au niveau de l'art qui vit et se meut autour de nous. Cette double opération, que la critique décompose et analyse par fragment, M. Cramer l'a sans doute accomplie d'un seul jet, par cet instinct de l'à propos, ce tact du moment qui n'appartient qu'aux hommes d'élite. Mieux encore : il l'a accomplie avec réussite complète.

Sous sa plume, le prélude, revêtu du sceau mélodique, de la symétrie rhytmique, de l'harmonie riche et large des modernes, a regagné l'importance que le temps lui avait ravie. En vérité, on peut dire (*si minora licet componere magnis*) que M. Cramer a fait pour le prélude ce que M. Meyerbeer a réalisé pour notre récitatif dramatique,

descendu avant lui à la profonde nullité du récitatif italien. Tous deux ont ravivé et comme galvanisé l'une et l'autre forme en y jetant des éléments de nouveauté. Ce rapprochement même semblera plus vrai, si l'on considère que le prélude instrumental est aussi une façon de récitatif. Il a ses tirades non mesurées, espèce de déclamation rapide, libre de cadences correspondantes et de rhythme symétrique, véritable prose musicale, soumise à une grande diversité de mouvements, et cependant entremêlée parfois de passages chantants et nettement rhythmés, d'*arioso*, comme on disait au temps de Gluck et de Piccini. C'est particulièrement sur ce dernier procédé que M. Cramer paraît avoir basé la régénération du prélude. Aussi est-ce à bon droit qu'il a donné aux siens le titre de *mélodiques*, puisque c'est à ce caractère saillant qu'ils doivent un degré notable d'intérêt et de nouveauté (de nouveauté relative, s'entend). D'ailleurs nous ne voulons point dire que cette production soit exempte de défauts. A coup sûr nous pourrions indiquer du doigt quelques pages pâles, inutiles, où la pensée purement spécieuse disparaît quand on veut voir de près, où le chant flasque et sans portée reste enfoui dans la région obscure de la vulgarité. Sans nuire à son œuvre, l'auteur eût pu faire de lui-même certains sacrifices, élaguer par endroits, et trancher quelquefois dans le vif. Mais soyons juste autant que sévère; en parcourant avec scrupule les trente-six préludes, la critique ne trouverait que rarement l'occasion d'exercer ses ciseaux. La manière de M. Cramer est en général trop studieuse, trop soignée pour qu'il lui échappe jamais de graves incorrections, et d'autre part trop sincère, trop consciencieuse pour ne pas rejeter bien loin ce qui n'a en soi ni consistance ni valeur musicale.

Au reste, on ne saurait user du droit d'écrire avec plus de discrétion et de retenue. Chacun de ces préludes ne dépasse guère cinquante mesures; il en est même qui ne vont pas au-delà de trente; et, dès lors, l'application en devient praticable. Car le prélude n'est pas un but, il n'est qu'un moyen accessoire : c'est une sorte d'exercice préparatoire, propre à échauffer la main, à mettre en doigts, si l'on peut parler ainsi. Il est donc nécessaire par lui-même, mais devient, en se prolongeant outre mesure, aussi intolérable que les préliminaires du narrateur méticuleux qui tousse, crache et se mouche dix fois avant que d'entamer son exorde. L'écueil de la prolixité n'était pas le seul à craindre. Pour que cette production tournât au profit de tous, il convenait de l'approprier à la majeure partie des talents d'amateurs. Cette exigence n'a pas échappé à M. Cramer; il a rencontré et saisi à son point la juste mesure de difficulté mécanique. Si nous insistons plus que d'ordinaire sur tous ces détails, c'est que la critique en général fait fi de ces particularités techniques et de pur métier; elle s'éprend des belles formes, et ne veut courir qu'après la poésie et en quelque sorte l'idéalité de l'ouvrage. Elle dédaigne les côtés matériels, comme l'*Armande* de Molière. Mais lorsqu'il s'agit d'un livre foncièrement classique, destiné à la pratique positive, il est bon de faire saillir en relief les diverses nécessités auxquelles le compositeur a dû rigoureusement obéir, toutes conditions essentielles qui garantissent l'utilité de l'œuvre et légitiment le succès. Et certes, ces préludes-ci y ont bien quelque droit, grâce d'abord à l'à-propos de cette publication qui vient satisfaire un besoin incontestable, puis encore à cause de la valeur propre de ces trois recueils. Désormais donc il ne sera plus permis à l'amateur-pianiste de s'en tenir, en guise de prélude, à l'éternelle formule de la cadenee parfaite, plus ou moins arpégée, brodée ou chargée d'accords accessoires. L'ouvrage de M. Cramer en vient tout droit à battre la routine en brèche, et, certes, ce n'est pas la première fois que cet aimable champion a lutté contre elle sous les bannières alliées du bon sens et du bon goût.

Si maintenant quelques esprits curieux, de ceux qui réclament le dernier mot des choses, et tiennent par-dessus tout à échelonner leurs jugements sur les écrits d'un même auteur, s'enquièrent, à propos des *Préludes* et des *Etudes*, de la supériorité de l'un des deux ouvrages sur l'autre, il n'y a rien à répondre, sinon qu'il est aussi inutile qu'impossible de prononcer absolument entre deux genres distincts. Envisagée dans sa spécialité, chacune de ces deux productions a frappé pleinement au but. Ceci est de toute certitude. Disputez après cela de la prééminence des genres; c'est une affaire de caprice, de sentiment individuel. Mais tenez-vous bien assuré que M. Cramer n'a pas reculé et n'est point demeuré au-dessous de lui-même; il a marché aussi avant et aussi vite que par le passé, seulement c'est dans une voie nouvelle. Concluez donc qu'il n'y a pas eu dans son talent solution de continuité.

MAURICE BOURGES.

Nouvelles.

*** L'engagement de madame Dorus-Gras avec l'Opéra finit dans un mois; mais nous avons la conviction que cette artiste si remarquable qui, en ce moment, est plus que jamais indispensable à l'Opéra, sera réengagée, et nous restera pour long temps.

*** Le directeur de l'Opéra vient d'engager M. Burdini que, l'on a entendu au théâtre de la Renaissance et qui se présente pour doubler, à titre de *baryton*, M. Baroilhet et Massol. Il débutera vraisemblablement par le rôle de Sévère à la prochaine représentation des *Martyrs*.

*** Mademoiselle Heinefetter débutera ces jours-ci à l'Opéra par le rôle de Rachel, dans *la Juive*. Cette artiste vient répéter sur le théâtre pour familiariser sa voix avec les exigences de la salle.

*** L'ouvrage de M. Adam, dans lequel madame Damoreau créera son dernier rôle, se répète en ce moment: il aura pour titre *la Rose de Péronne*.

*** Lorsqu'on s'est occupé des travaux intérieurs de l'Opéra-Comique, on a placé dans des médaillons les noms des compositeurs qui ont donné les meilleurs ouvrages à ce théâtre. La reprise de *Joconde* a fait remarquer que Nicolo avait été oublié. On s'est empressé de réparer cette omission, et M. Étienne a bien voulu permettre que le peintre copiât, dans son salon, un portrait de Nicolo, réputé pour être le plus ressemblant.

*** Le succès de *Loyse de Montfort* à Paris, a engagé l'administration du théâtre de Lyon à monter cet ouvrage. Plusieurs villes de province suivront sans doute cet exemple. Dérivis, dans ce moment à Lyon, chantera le rôle qu'il a créé à Paris; madame Roulle et Siran rempliront les deux autres.

*** Dimanche prochain, 8 novembre, jour de la fête patronale de Saint-Eustache, M. Dietsch, l'un des habiles chefs du chant à l'Opéra, fera exécuter dans cette église une messe solennelle de sa composition. Les deux cents artistes des chœurs et de l'orchestre seront dirigés par l'auteur. On se rappelle le succès qu'obtint, il y a deux ans, dans une circonstance pareille, la belle partition religieuse dont M. Dietsch a fait ensuite hommage à l'auteur des *Huguenots*. Les amis de l'art sérieux et élevé ne sauraient donc manquer à l'appel que leur fait le jeune compositeur.

*** Un acteur qui a débuté dernièrement à l'Opéra, Teisseyre, est engagé à Bruxelles en qualité de *ténor*.

*** On parle de la disparition de mademoiselle Maywood de l'Opéra. Les coulisses s'occupent de ce bruit.

*** Un de nos bons professeurs de musique, M. Auguste Andrade, revient se fixer à Paris après un assez long séjour en province. Nous sommes convaincus que cet artiste, à la fois compositeur gracieux et chanteur agréable, retrouvera bientôt son ancienne et brillante clientèle.

*** Aujourd'hui aux concerts Vivienne, grand concert extraordinaire. On entendra dans la seconde partie le *Credo* de la messe solennelle de M. Elwart. L'orgue sera touché par M. Delaporte.

*** On lit dans un journal de Rouen : « Si l'on en croit des artistes qui se disent bien renseignés, ce ne sera pas une composition française qui, le jour des funérailles de Napoléon, célébrera musicalement l'apothéose du héros. Une plume étrangère est chargée par le président du conseil d'écrire l'oraison funèbre musicale de l'empereur. Certaines personnes qui poussent le patriotisme jusqu'à la manie, prétendaient que ce choix n'est pas très national; mais on leur a répondu que pour prier pour le grand empereur, il fallait choisir un grand nom européen; et, pour leur fermer tout-à fait la bouche, on leur jette à la tête le nom de Rossini!..... de Rossini! qui de sa vie n'a jamais écrit qu'une messe puisée par lui-même dans ses opéras italiens non réussis... Quelques artistes français voulaient demander que la messe de *Requiem* destinée à la solennité des Invalides, fût mise au concours. Il leur a été répondu encore que ces sortes d'épreuves étaient le *triomphe de la médiocrité*, et que d'ailleurs on avait un morceau de Rossini. Or, ce morceau, de l'aveu même des patrons du grand homme (ce n'est pas de Napoléon que je veux parler), est tout simplement un *Stabat mater* composé par le maestro cosmopolite pour le roi d'Espagne Ferdinand VII, d'inconstitutionnelle mémoire. Et, je vous le demande, quel rapport y a-t-il entre un *Stabat* et un *Requiem*? A moins que le gouvernement n'ait l'intention d'exalter la mémoire de madame Lætitia Bonaparte dont, avec un peu de bonne volonté, on pourrait comparer la douleur maternelle à celle de la Vierge, si poétiquement exprimée par le *Stabat mater dolorosa*. »

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Versailles.* — Le jour de la Toussaint, M. l'évêque a officié dans sa cathédrale, et une messe en musique a été exécutée par MM. Rubini, Gallinari, son neveu, Mussalti et le baron Lariss. Plusieurs morceaux avaient été composés exprès pour cette cérémonie; leurs auteurs, MM. Gallinari et Mussalti les ont chantés avec beaucoup d'onction. La manière dont Rubini a rendu le *Memorare* de Haendel pendant l'offertoire est au-dessus de tout éloge. On s'est rappelé que cet admirable chanteur avait commencé sa carrière par la musique religieuse dans la congrégation de Sainte-Cécile. L'orgue a été tenu alternativement par M. Duriez, maître de chapelle de la cathédrale, et par M. Gallinari. Après la messe, Rubini et ses auxiliaires ont été reçus par M. l'évêque. On assure que Rubini était allé expressément à Versailles par considération pour un prêtre polonais son ami, à l'ordination duquel il a voulu chanter.

*** *Aire* (Pas-de-Calais). — La réception de l'orgue restauré par MM. Daublaine et Callinet a eu lieu dernièrement. Cet instrument, le plus considérable de toute la contrée, a été touché par MM. Séjan, Fessy, Danjou, organistes de Paris, qui en ont fait valoir tous les effets. Il n'y a qu'une voix sur le mérite de ce travail important et sur la beauté de cet orgue. Cette solennité avait attiré un grand concours d'étrangers qui ont bien apprécié le talent des artistes parisiens. On a aussi entendu avec intérêt M. Dubois, organiste d'Aire; M. Rotouillard, organiste de Saint-Omer; M. Mont-Brun, organiste de Béthune. La Société de chant fondée à Aire a aussi exécuté plusieurs morceaux avec un ensemble remarquable. Cette même Société prépare pour la fête de Noël plusieurs morceaux de Lesueur.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — Le roi et la reine de Belgique ont assisté à une des dernières représentations de *Robert-le-Diable*, au Grand-Théâtre. Cet opéra n'avait pas attiré plus de monde lors de sa première apparition sur cette scène; la salle était comble. *Robert-le-Diable* paraît être l'œuvre favorite de Leurs Majestés. — Laborde, Boullard, mesdames Treilhet et Jenny Colon-Leplus y ont été applaudis tour à tour, et les augustes suffrages ne leur ont pas manqué. — Madame Jenny Colon-Leplus est définitivement engagée; madame Bultel Van Caeneghem reparaîtra incessamment sur notre scène, où elle a été long-temps appréciée, et M. Teissère a été appelé pour suppléer M. Laborde et remplacer M. Jansenne pendant tout le temps que durera son indisposition. M. Jansenne se propose, dit-on, dans l'espoir d'un rétablissement radical et complet, d'aller respirer l'air plus doux du Midi. M. Teissère commencera ses représentations lundi dans *Mazaniello*; c'est dans cet ouvrage que madame Bultel doit faire sa rentrée. Madame Bultel reprendra aussi son rôle de Jeanne Seymour dans *Anne de Boulen*. Cet opéra sera incessamment remonté pour MM. Laborde et Boulard et M. Treilhet-Nathan. On prépare activement le *Philtre*, le *Comte Ory* et le *Serment* pour madame Jenny Colon-Leplus. La *Muette de Portici* sera également remontée pour madame Jenny Colon-Leplus et M. Teissère. Après la reprise des *Huguenots* et la représentation de l'opéra-comique le *Planteur*, nous verrons la *Fille du Régiment*, nouvel opéra-comique.

*** *Gand*, 16 *octobre*. — Deux grands ouvrages, *Guillaume Tell* et la *Muette* nous ont indemnisé du triste sort du *Domino noir*. *Guillaume Tell*, cette œuvre admirable qui immortalise le grand maestro, vient d'obtenir, sur notre magnifique théâtre, un succès colossal, grâce à Arthur Espinasse, qui faisait sa première apparition et son début, dans la carrière dramatique, par le rôle d'Arnold, l'écueil des ténors. Espinasse est un ténor à la façon de Duprez; il est dans toutes les conditions de l'emploi.

*** *Leipzig.* — A la liste des opéras allemands qui se préparent et dont nous parlions l'autre jour, il faut ajouter un opéra intitulé *Wlasta*, par M. Geiger, et qui est à l'étude au théâtre de la Porte-de-Carinthie à Vienne, puis un *Walladmor*, du professeur Preyer, qu'on apprend également. Enfin, M. Sechter, organiste de la cour à Vienne, travaille à un oratorio intitulé la *Chute de Sodome* dont Staubes a fait le libretto. — On vient d'engager au théâtre une cantatrice qui jouit en ce moment d'une grande reputation en Allemagne. C'est mademoiselle Eliza List, fille de James List, consul-général des Etats-Unis en Saxe, et riche capitaliste auquel on doit la construction du premier chemin de fer en Allemagne (celui de Furth à Nuremberg). Mademoiselle List, qui possède une voix magnifique, surtout dans les cordes basses, a fait ses études de chant à Paris. Elle est fort jeune, grande, et d'une charmante figure.

Weimar. — M. Chelard, l'auteur de *Macbeth*, est engagé ici comme maître de chapelle. Le premier ouvrage qu'il a dirigé est la *Muette de Portici*. Un opéra nouveau de M. Ulruh, membre de l'orchestre, intitulé l'*Ermite des Pyrénées*, sera représenté sous peu de jours. M. Chelard nous promet incessamment un grand et brillant concert.

Le Directeur, A. SPECHT.

Médailles d'or 1827, 1834 et 1839.

PIANOS

DE J. PLEYEL ET Cie.

Facteurs du Roi et de S. A. R. le Duc d'Orléans.

Magasins : *Boulevard Montmartre*, 18, et *rue Rochechouart*, 20.

On trouve constamment dans ces deux établissements un choix complet d'instruments de toutes les formes et de tous les prix, qui ne laissent rien à désirer tant pour la qualité et l'intensité du son, la solidité et la perfection du mécanisme, que pour le fini et l'élégance de la main-d'œuvre.

Tous les pianos sont vendus avec GARANTIE.

En outre, la maison du Boulevard a toujours un grand nombre de PIANOS A LOUER, et un assortiment de PIANOS D'OCCASION à vendre à des prix très modérés.

La maison se charge aussi de toutes les RÉPARATIONS, aux meilleures conditions possibles.

Les immenses approvisionnements que cette maison possède en bois et matières premières de toute nature, sont la meilleure garantie qu'elle puisse offrir au public de l'excellente construction de ses instruments, qui ont acquis à juste titre une réputation européenne.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

7e Année. — 1840. REVUE ET N° 62.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES : 30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 8 novembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :

1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

Le huitième Concert offert aux seuls Abonnés de la *Gazette musicale* aura lieu aujourd'hui dimanche, 8 novembre, dans la salle du Conservatoire, rue Bergère.

Voici le Programme :

1° Trio de Beethoven pour piano, violon et violoncelle (Œuvre 97), exécuté par MM. Georges Mathias, Allard et Franchomme.

2° Mélodies de Schubert, chantées par Mlle Unald.

3° Adagio et boléros pour le violoncelle, composés et exécutés par M. Franchomme.

4° Duo des *Martyrs*, de Donizetti, chanté par M. Massol et Mme Dorus-Gras.

5° Morceau de salon de Weber, exécuté par M. Georges Mathias.

6° Air de *la Muette de Portici*, chanté par Mlle Lia Duport.

7° Fantaisie pour le violon composée et exécutée par M. Allard.

8° Air de *Robert-le-Diable : Enfin j'espère*, chanté par Mme Dorus-Gras.

9° Grand duo pour le piano, à quatre mains, sur les motifs du *Shérif*, de Halevy, composé par Wolff, exécuté par l'auteur et M. Georges Mathias.

SOMMAIRE. *Littérature musicale :* Musique en Alsace, par M. Lobstein. — Galerie de la *Gazette musicale :* Duprez; par H. BLANCHARD. — Reprise de *Robert-le-Diable*; par H. BLANCHARD. — Musique religieuse. — Nouvelles. — Annonces.

Littérature musicale.

Sous le titre : *Beytraege Zur geschichte der Musik im Elsasse und besonders in Strassburg Von der aeltesten bis auf die neueste zeit* (Notices pour servir à l'histoire de la musique en Alsace et notamment à Strasbourg, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours), M. Lobstein, avocat à Strasbourg, vient de publier un petit ouvrage qui ne peut manquer d'attirer l'attention, non seulement des nombreux amateurs de musique de l'Alsace, mais encore de tous ceux qui s'intéressent à l'histoire et aux progrès de l'un des arts les plus populaires de cette province.

Il est sans doute à regretter que l'ouvrage de M. Lobstein soit écrit en langue allemande seulement, et que nous n'ayons point à espérer d'en voir paraître une traduction française qui le mette à portée de tous nos compatriotes; cependant, il faut bien le dire, l'auteur paraît avoir craint d'affaiblir par une traduction ce langage expressif des documents des temps reculés qu'il cite textuellement, et à la traduction desquels, ainsi que d'une foule d'expressions artistiques, notre langue ne se prête point, ou se prête difficilement.

La brochure que nous avons sous les yeux traite des *Meistersaenger* (phonasques, chantres-maîtres) à Strasbourg, de la corporation des flûtistes dans la Haute et Basse-Alsace, des institutions de musique (orgue et chant) dans les églises, des établissements d'instruction musicale, de la famille Silbermann, des concerts, du théâtre, et enfin des anciens instruments de musique conservés à la Bibliothèque de la ville.

1° *Les chanteurs phonasques*, espèce de troubadours qui composaient eux-mêmes, et ordinairement sur des sujets religieux, les poésies qu'ils chantaient, ont pris naissance dès l'an 962, selon la collection des statuts recueillie en 1597 par Martin Gimpel et Pierre Schneider, de Strasbourg, membres de la société, et qui existe en manuscrit à la Bibliothèque de la ville.

Ces statuts ont été confirmés par un décret du magistrat de cette ville du 18 septembre 1598 qui est cité textuellement. Il existait en Alsace quatre sociétés de chantres-maîtres, savoir à Strasbourg, à Colmar, à Haguenau et à Wissembourg. La société de Strasbourg s'est dissoute en 1780 après avoir mis à la disposition de divers établissements de bienfaisance les capitaux et les revenus de l'association ; elle a donné entre autres à l'aumônerie de Saint-Marc le legs de la famille Braunstein dont les dispositions s'exécutent encore aujourd'hui, le jour de la saint Gabriel (20 mars) en présence de la famille du testateur qui n'est point éteinte. Le testament cité textuellement est de l'année 1646 ; il prouve combien à cette époque la classe du peuple attachait de prix à l'exercice de la musique.

Pendant la tenue des assemblées les chanteurs strasbourgeois exposaient à l'entrée extérieure du lieu de leurs réunions deux tableaux peints à l'huile sur bois pour attirer le public. Ces tableaux ont été conservés à la Bibliothèque de la ville, et M. Lobstein en donne la description détaillée en y joignant des copies lithographiées réduites au tiers, d'une exécution parfaite.

Nous sommes obligé de renvoyer à l'ouvrage même pour cette description accompagnée de notes historiques du plus haut intérêt, de même que pour une foule de détails inconnus jusqu'ici sur ce chapitre. Les investigations profondes auxquelles M. Lobstein s'est livré à cet égard lui font le plus grand honneur.

2° Après la confrérie des chanteurs, M. Lobstein traite de celle des *flûtistes* dans la Haute et la Basse-Alsace. Quiconque voulait professer la musique dans le pays était obligé de se faire agréer par cette confrérie dont l'origine remonte aux temps des troubadours, lors desquels des musiciens et des chanteurs se rendaient d'un manoir à l'autre pour divertir les chevaliers. Les ancêtres les plus reculés de la famille de Rappolstein étaient en possession d'un diplôme de *roi des violons* de l'année 1400 ; ils exerçaient le protectorat des musiciens en Alsace. Après la réunion du pays à la France, la maison palatine de Deux-Ponts fut confirmée dans cette charge comme détenteur à titre de fief relevant de l'Empire, de la supériorité des joueurs d'instruments entre le Hauenstein et la forêt de Haguenau.

Les musiciens de la Haute et Basse-Alsace étaient divisés en trois catégories : la première, depuis la montagne de Hauenstein jusqu'au Ottmarsbühl près Colmar, s'assemblait à Thann ; la seconde, depuis cet endroit jusqu'à Epfig, se réunissait à Ribeauvillé ; et la troisième, depuis Epfig jusqu'au-delà de la forêt de Haguenau, alternativement à Mutzig et à Rosheim, et plus tard à Bischwiller. Les anciens statuts de cette confrérie ont été renouvelés en 1606 par le comte Eberhard, seigneur de Ribeaupierre, alors roi des violons. M. Lobstein fait connaître la substance de ces statuts, et donne la description des fêtes musicales qu'on célébrait annuellement à Bischwiller et à Ribeauvillé avec beaucoup d'autres détails pour lesquels nous renvoyons à l'ouvrage. La confrérie n'a cessé que par l'effet des lois abolitives du régime féodal en 1789.

3° Le chapitre qui traite de *la musique dans les églises de Strasbourg* est des plus intéressants. Ces églises des trois cultes sont au nombre de seize. Après une notice historique sur l'origine de chacune de ces églises, M. Lobstein traite de la construction de l'orgue et du chant d'église, ensuite de la musique d'église avec accompagnement d'orchestre. Ses investigations montent aux temps les plus reculés, et doivent avoir nécessité les recherches les plus pénibles pour trouver l'origine et la composition de ces orgues, les noms de tous les organistes et des maîtres de chapelle jusqu'à nos jours, et les ouvrages les plus remarquables qu'ils ont publiés.

Parmi les maîtres de chapelle de la cathédrale, on remarque Sébastien Brossard qui publia en 1695 ses *Elévations et Motets*, ouvrage estimé qui fut réimprimé en 1705; — Rauch de Soultz (Haut-Rhin), auteur d'une collection de motets et de messes avec accompagnement d'instruments, imprimée à Strasbourg en 1690. Les notices biographiques sur Richter, Pleyel et Spindler sont fort intéressantes. L'auteur fait l'analyse d'une des dernières compositions remarquables de Pleyel : *la Révolution du 10 août* 1792, ou *le Tocsin allégorique*, exécutée avec sept cloches dans la cathédrale et dans les concerts d'alors. Cette analyse suivie du texte de la cantate, contient une foule de détails curieux, de la publication desquels nous savons d'autant plus de gré à l'auteur que l'œuvre de Pleyel n'existe qu'en manuscrit et à Strasbourg seulement.

A l'occasion de la topographie musicale de la cathédrale, M. Lobstein fait la description de l'ancien carillon qui se trouvait dans l'horloge astronomique de 1352 à 1547. Malgré l'absence des clochettes, détruites lors de la révolution, l'auteur est parvenu à déterminer les tons de ces clochettes et à indiquer les mélodies des airs religieux qu'exécutait le carillon. Toutes les descriptions de la cathédrale, et spécialement celle de l'horloge astronomique, se sont bornées à dire qu'il s'y trouvait un carillon exécutant des cantiques. L'article qui s'y réfère, dans l'ouvrage dont nous rendons compte, embrasse à la fois l'origine des mélodies, leur notation et le mécanisme du carillon. Il est écrit de main de maître, tant sous le rapport archéologique que sous le rapport musical. La *Revue et Gazette musicale* du 29 septembre 1839, n° 49, contient un extrait de cet article remarquable, et les journaux de Strasbourg, ainsi que *l'Echo du monde savant* du 2 novembre 1839, l'ont reproduit.

La notice sur la musique du Temple-Neuf n'est pas moins intéressante. Après les détails sur la construction et la composition des orgues, M. Lobstein cite les organistes et les maîtres de chapelle qui se sont succédé depuis la remise de cette église aux protestants, en 1681. Dans le nombre de ces derniers, MM. Schoenfeld et Pfeffinger sont les plus remarquables.

Cette notice est suivie d'une autre sur le collége de Saint-Guillaume; sous le rapport musical. Dans cet établissement les élèves en théologie étaient astreints à l'étude de la musique vocale et à fournir les chœurs d'hommes pour l'exécution de la musique dans les églises protestantes. Ils devaient aussi faire preuve de leurs progrès dans un concert spirituel institué annuellement le jour du vendredi-saint. Par suite, cet établissement possède encore des trésors de musique sacrée et d'oratorios dont ce livre donne le détail avec des notes qui prouvent que la littérature musicale de toutes les époques lui est familière.

L'étude de la musique vocale dans le collége Saint-Guillaume n'étant plus obligatoire, cette institution utile a entraîné dans sa chute l'anéantissement de la musique dans

les églises auxquelles elle fournissait en même temps des sous-directeurs de musique.

Cet ouvrage nous apprend que la cathédrale et toutes les églises protestantes possédaient des instruments de musique et une collection de musique sacrée. Presque tous ces instruments dont il donne le détail ont disparu de même que la musique pendant les événements de la révolution. La seule église de Saint-Thomas est encore en possession de sa musique composée d'ouvrages rares, même antérieurs à la réformation, et tous manuscrits ; on y trouve le catalogue avec des notices historiques du plus haut intérêt sur chaque auteur.

La topographie musicale des autres églises contient une masse de détails curieux qui n'ont pu être puisés que dans les archives mêmes des églises, et qui sont pour la première fois livrés à la publicité.

Ce chapitre est terminé par des considérations générales sur l'état actuel de la musique religieuse à Strasbourg. Autrefois on exécutait régulièrement des messes en musique à la cathédrale qui avait sa chapelle, ses chanteurs et ses instrumentistes ; les frais étaient couverts en partie par les revenus de l'église, et en partie par la ville ; dans toutes les églises protestantes on exécutait chaque dimanche des cantates ; le Temple-Neuf avait son maître de chapelle et son orchestre; les écoles et le collége des étudiants en théologie fournissaient des vocalistes ; les frais étaient également couverts par les revenus de l'église et par la ville ; dans les autres églises on y pourvoyait en partie par les revenus et en partie par des quêtes.

M. Lobstein s'étonne avec raison de ce que l'exécution régulière de la musique d'église soit aujourd'hui entièrement abandonnée par la seule raison que la révolution a détruit les revenus des églises. Il trouve qu'avec le choix qu'on a, de nos jours, de compositions pour toutes les localités et avec les moyens qui sont à la disposition des préposés des églises pour composer la partie vocale, en y employant les élèves des écoles et des séminaires ainsi que des amateurs pour la partie vocale et instrumentale, aujourd'hui que le dilettantisme a pris tant d'extension, il serait facile de couvrir le reste des frais tant par des souscriptions qu'en obtenant le concours de la ville. La ville subventionne bien aujourd'hui avec une somme de 50,000 fr. le théâtre *qu'elle affermait autrefois*. M. Lobstein pense, et nous pensons avec lui, qu'une subvention modique comparativement à celle accordée au théâtre, suffirait, avec les ressources du personnel indiqué plus haut et le produit des souscriptions et quêtes, pour rétablir la musique d'église dans toute sa splendeur.

Un autre chapitre est consacré aux *établissements d'instruction musicale*, au petit séminaire, à l'école normale, aux écoles de chant communales, et à l'école de violon fondée par la ville. Ce chapitre contient des notices historiques fort intéressantes sur l'origine de ces établissements et sur l'enseignement qui s'y fait.

Les notices fournies par notre auteur sur l'origine des orgues dans les églises de Strasbourg ayant démontré que, depuis le commencement du dix-huitième siècle, elles étaient presque généralement l'ouvrage du célèbre facteur Silbermann et de ses descendants, un chapitre particulier est consacré à la biographie de cette famille et à ses œuvres. Cette notice tirée d'un manuscrit de l'illustre antiquaire et facteur d'orgues, contient des détails du plus haut intérêt, et rectifie les erreurs qui se trouvent sur cette famille dans beaucoup d'ouvrages. André Silbermann, né à Gravenstein en Saxe, le 19 mai 1678, arrivé en Alsace en 1701, y confectionna jusqu'à son décès, arrivé en 1734, dans les diverses localités qui sont indiquées dans le livre de M. Lobstein, en tout trente orgues. Son fils aîné Jean André, quelquefois assisté de ses frères, en confectionna cinquante-quatre. Il est le célèbre antiquaire auteur de l'histoire locale de la ville de Strasbourg et de celle de Hohenbourg au mont Sainte-Odile, le même qui a enrichi la Bibliothèque de la ville de sa collection de monnaies et de ses manuscrits contenant, en cinq volumes, des vues de châteaux, bâtiments et sites de l'Alsace, avec vingt volumes in-folio de texte sur les montagnes, les châteaux de l'Alsace, les églises, les établissements ecclésiastiques, les antiquités, les anciennes monnaies et les savants.

L'esprit humain est étonné d'une pareille fécondité réunie dans un artiste et un littérateur aussi éminent. Le caractère distinctif des orgues de Silbermann, se trouve surtout dans la solidité de la mécanique ; les registres qu'on appelle *montre* et *bourdon* se distinguent spécialement, et la belle qualité de leur son provient de la bonne qualité et de la perfection du métal des tuyaux ; ses jeux d'anches se distinguent particulièrement par la force, la rondeur et la plénitude du son, surtout le registre de la voix humaine ; enfin les tuyaux en bois de huit à seize pieds qui produisent un effet surprenant.

Un chapitre particulier est consacré aux *concerts*. Anciennement la ville salariait un chef d'orchestre pour les concerts et les solennités musicales publiques ; elle possédait une collection complète d'instruments de musique à la conservation desquels un membre de la magistrature était préposé. Une partie de ces instruments existe encore, et se trouve à la Bibliothèque de la ville ; on fait dans ce livre la description appuyée d'une lithographie dans un chapitre particulier qui termine son ouvrage. La ville pensionnait vingt musiciens.

En 1751 il fut établi une *Académie de musique*. Cette Académie placée sous le patronage du gouverneur de la province, de l'intendant, du préteur et des membres de la magistrature, donnait annuellement trente concerts dans la salle de la Moresse depuis 1751 jusqu'en 1751 ; la ville lui fournissait une subvention de 1,500 francs. Après la suppression de cette Académie, la ville n'en conserva pas moins son chef d'orchestre, directeur de la musique : les derniers étaient Schœnfeld et Pleyel. On trouve dans ce chapitre l'historique des concerts jusqu'à l'époque actuelle ; nous sommes obligé de renvoyer à l'ouvrage même pour les détails intéressants qui s'y réfèrent, et qu'il serait trop long d'analyser ici.

Un septième chapitre traite du théâtre ; il se divise dans la période allemande remontant au seizième siècle, et la période française depuis la réunion de la ville de Strasbourg à la France en 1681. Nous voyons que les premières représentations théâtrales, qui n'étaient autre chose que des *actiones academicæ*, appelées aussi *dramata theatralia*, *actiones comicæ* ou *tragicæ*, *comœdiæ academicæ*, se donnaient en plein air dans l'emplacement de la grande cour du Gymnase. On conserve encore à la Bibliothèque de la ville un recueil de pièces de théâtre en plusieurs volumes, à partir de 1562 : M. Lobstein cite le titre de plusieurs de ces pièces avec les noms des auteurs. Ces représentations se donnaient sous la direction des préposés de la Haute-École. En 1605, un théâtre couvert fut construit au Zimmerhof aux frais de l'œuvre Notre-Dame ; les représentations acquirent une telle célébrité que des princes et des étrangers de distinction vinrent à Strasbourg pour y assister. En 1616, un supplément de dépense pour l'augmentation de la garde-robe fut mis à la charge des fondations de Saint-Nicolas-aux-Ondes, de l'œuvre Notre-Dame, de la Chartreuse et de la Haute-École.

La multiplicité des détails dans lesquels l'auteur est entré sur le développement successif des représentations théâtrales de comédie et d'opéra, sur la construction de la se-

conde salle de spectacle sur l'emplacement actuel de la salle de concert dite Réunion des arts, de la troisième sur la place du Broglie, de la quatrième dans la rue des Drapiers, et de la cinquième qui est la salle actuelle, enfin sur les noms des directeurs italiens, allemands et français qui se sont succédé depuis 1601 jusqu'à nos jours, sur l'exploitation du théâtre par la ville en 1751, et sur les théâtres de bienfaisance, ne permet aucune analyse. On comprend à peine où M. Lobstein a pu puiser les éléments si variés et si précis qui composent ce chapitre. Ses vues tendantes à diminuer les charges qui pèsent sur l'entreprise théâtrale, surtout dans la saison morte de l'année, et celles qui pèsent sur la ville, méritent un examen sérieux.

Enfin l'ouvrage se termine par la description des *anciens instruments* conservés à la Bibliothèque de la ville dont nous avons parlé. Ces instruments sont au nombre de vingt, sans compter ceux qui existent plusieurs fois et de grandeurs différentes.

On remarque d'abord une harpanette (espèce de harpe) faisant la transition des anciennes aux nouvelles espèces de harpes, à double table d'harmonie ayant des cordes en métal; des cornets à bouquin courbés et droits; une flûte traversière sans clefs de quatre-vingt-treize centimètres de longueur; des flûtes sans clefs d'une dimension moindre; une flûte douce ou à bec, une bombarde basse et une bombarde alto et ténor; un contra-fagotto; des cromornes de diverses grandeurs. Enfin M. Lobstein cite trois autres instruments à vent en bois qui ne paraissent pas complets, et sur lesquels il n'émet qu'un avis douteux.

Telles sont, resserrées dans leur cadre le plus étroit, les recherches historiques les plus intéressantes que M. Lobstein a consignées dans son livre. L'analyse rapide que nous venons d'en faire n'a pu être qu'incomplète, mais elle doit suffire pour donner une idée du soin minutieux avec lequel l'ouvrage a été écrit. La préface nous apprend qu'il n'était point dès l'abord destiné à la publicité qu'il obtient aujourd'hui; divers extraits seulement en avaient été insérés dans les journaux littéraires, et ce n'est qu'à la sollicitation de quelques amis que l'auteur s'est décidé à réunir en un seul corps les précieux matériaux qu'il avait recueillis. Nous félicitons et remercions l'auteur d'avoir ainsi jeté le voile de l'anonyme qui couvrait ses articles dont les feuilles allemandes avaient fait leur profit, et d'avoir enrichi la littérature française d'un ouvrage éminemment national sur une matière qu'aucun n'avait traitée avant lui, et que personne n'était apte à traiter avec autant de supériorité que lui. Les recherches consciencieuses et profondes de M. Lobstein en cette partie donnent la mesure de ce que promet un autre travail intéressant dont on sait qu'il s'occupe; nous voulons parler de sa *Continuation du grand Dictionnaire géographique, historique et politique de l'Alsace*, commencé en 1787 par M. Horrer, dont nous espérons que la publication ne se fera plus long-temps attendre.

W.

DUPREZ.

GALERIE DE LA GAZETTE MUSICALE.

(Troisième article.)

Nous voici arrivé à l'école française, si bien représentée par Duprez et madame Damoreau, à cette école qui commence à Garat, qui s'est continuée par Martin, Ponchard, Levasseur, Chollet, madame Dorus-Gras, et l'éloquent interprète qui fait le sujet de cet article. Un des premiers nous avons donné dans divers journaux de longues biographies sur nos artistes chantants, qui depuis ont été imitées ou copiées. Nos articles sur Mme Damoreau du *Monde dramatique*, et notamment celui sur Garat de la *Gazette musicale*, nous ont offert l'occasion d'entrer dans de larges considérations sur l'art du chant, sur son importance artistique, sociale et même philosophique.

Les chanteurs, surtout les ténors en ce moment, sont des hommes exceptionnels; ils se partagent avec les historiens l'attention publique. C'est la double manie du jour, on veut être historien ou chanteur, mais ténor surtout, attendu que si en écrivant l'histoire on pense arriver au fastueux prix récemment fondé à l'Institut par le baron Gobert, en travaillant l'*ut* de poitrine et le chant large, on espère se faire comme Duprez cent mille francs d'appointements. La différence qu'il y a entre ces deux professions, c'est qu'on naît chanteur et qu'on peut se faire historien. Avec des recherches, de la patience, un style naturel, aisé, et qui peut se colorer des innombrables chroniques et documents historiques qui sont à la disposition de tout le monde, un écrivain quelque peu consciencieux peut prendre rang quand il le voudra parmi les nombreux annalistes des peuples de la terre; mais il n'en est pas de même du chanteur, qui doit être doué d'un sens physiologique exquis et unir l'action de ce système physiologique à l'inspiration artistique. Et qu'on ne pense pas que le chanteur puisse être impunément ignorant comme quelques personnes paraissent le croire. S'il est l'interprète d'Achille ou d'Agamemnon, du pieux Énée, d'un grossier baron du temps de la féodalité, ou d'un rigide huguenot du moyen-âge, il faut qu'il se soit familiarisé avec Homère, Virgile, Monstrelet, Grégoire de Tours ou l'âpre Luther. Le grand chanteur revêt, anime, colore de sa pensée celle du compositeur; il lui donne la poésie, le beau idéal de la vie, tandis que l'historien n'est qu'un arrangeur de mots et de faits, un enregistreur de maximes, de sentences à l'usage des peuples qui n'en profitent guère. En s'éloignant du but de cette mission, qui est pourtant la sienne, l'écrivain peut devenir un admirable auteur dramatique comme Tacite, ou un délicieux romancier comme Walter Scott, et faire oublier ainsi l'historien. On a dit naguère fort justement: L'orateur, l'homme d'état supérieur, l'écrivain politique, l'historien, ne sont obligés le plus souvent qu'à bien dire; l'artiste qui exécute est condamné à des efforts continuels, inspirés, pour traduire les sentiments les plus dramatiques de la vie; il est contraint d'être original, sublime. Le public laisse les musiciens apprécier les beautés de l'instrumentation; mais il veut avoir à se lever en masse, à battre des mains en écoutant de grands effets produits par des moyens simples: un cri de l'âme exprimé par des sons rapides, par un accord; la révélation d'un mystère que le cœur enfouissait dans ces replis, par un trait de vive mélodie; le son d'une voix éteinte, perdue dans le passé, par une note prolongée et mélancolique. L'homme qui se met à la disposition du public pour créer soudain ces effets, ces nobles choses, subit des fatigues, des secousses, des harassements que les écrivains les plus laborieux, que les hommes d'État les plus occupés et les plus attaqués ne ressentent pas. Nous avons dit ensuite en parlant de Garat: Et l'on croit que ces grands artistes qui, jetant avec profusion de nobles et touchantes inspirations à leurs semblables, s'usent à chercher incessamment de nouvelles créations, ne peuvent se mettre en parallèle avec ces hommes à hautes positions sociales qui nous dotent chaque jour de quelques lambeaux d'institutions que leurs successeurs s'empressent de déchirer à leur arrivée au pouvoir! Erreur. Nous ne sachions pas que personne s'oppose et trouve mauvais que les concitoyens de Rubini lui élèvent une statue: nous dou-

tons qu'il en fût de même en Lombardie, sur une des places publiques de Milan, ou même dans sa patrie, à l'égard de de M. de Metternich. Il est donc plus grand, plus beau, plus noblement désintéressé d'être chanteur célèbre qu'habile homme d'État ou scientifique écrivain, car on n'est guère que vingt ans artiste-exécutant sur la brèche de la célébrité, et l'on peut être historien toute sa vie. Ce n'est pas qu'il ne faille des études patientes et obstinées pour exceller dans ce bel art, si la nature ne vous a pas créé tout d'abord chanteur comme Garat. Duprez est un vivant exemple de la forte volonté, de la persévérance qu'il faut pour arriver à la position qu'on se sent le droit d'occuper. Nous pourrions prendre dans un livre qui a été écrit par M. Elwart des détails sur l'enfance de ce célèbre ténor; mais la véritable biographie d'un chanteur est dans ses succès de tous les jours, cependant nous engageons les lecteurs curieux de tout ce qui est relatif à la vie des grands artistes de recourir à ce petit et intéressant volume. Ils y verront que Gilbert-Duprez, né en 1806, à Paris, dans la rue Grenétat, est élève de Choron qui excellait à former de bons musiciens, et surtout d'excellents chanteurs, et qui avait prédit que Duprez serait l'honneur de son école vocale.

A l'âge de dix-neuf ans, Duprez était ce qu'on appelle communément un ténor léger, c'est-à-dire qu'il vocalisait avec la plus grande facilité; mais sa voix était sans âme et sans corps. Nous l'avons entendu à cette époque, et l'on n'aurait jamais pu penser alors que sa voix et sa méthode se transformeraient et deviendraient ce qu'elles sont devenues, que cette voix serait un jour forte, puissante, dramatique; la voix enfin du *Suivez-moi!* de *Guillaume Tell.*

Après s'être essayé dans la carrière de compositeur, en 1828, Duprez partit pour l'Italie, où il avait été déjà, mais où il n'avait pas obtenu de succès comme chanteur; il y retourna après avoir joué quelques opéras traduits, au théâtre de l'Odéon. Duprez peut revendiquer la gloire, si gloire il y a en cela, avec Donzelli et Moriani, d'avoir donné une nouvelle face à l'art du chant, de l'avoir rendu large et dramatique, de léger et brillant qu'il était, d'être parvenu, musicalement, à toucher au lieu d'amuser, d'avoir fait prédominer l'opéra *seria* sur l'opéra *buffa :* cela a peut-être donné plus d'importance à l'art musical.

Ce fut à Venise, vers 1829, dans les théâtres de San-Benedetto et de la Canabiana, à Milan, que notre premier ténor commença à se distinguer dans l'emploi des demi-caractères. 1830 le vit encore à Milan, à Gênes et à Bergame, la patrie de Rubini. Il lui fut difficile de lutter contre les souvenirs qu'avait laissés l'illustre ténor, et Duprez eut quelques désagréments par suite de cette comparaison qui, à cette époque, n'avait pas plus le sens commun qu'elle ne l'aurait même aujourd'hui, car chaque artiste a une physionomie de talent qui lui est propre.

Turin, où il chanta avec un grand succès *il Pirata;* Lucques, où il joua *Guillaume Tell;* Trieste, qui lui vit créer la *Muette* traduite en italien, et enfin le théâtre Della Pergola, où il fit un brillant succès à l'*Anna Bolena* de Donizetti, qui n'y avait point réussi, convainquirent Duprez et ses amis qu'il était né pour être un tragédien lyrique; et, définitivement lancé dans cette voie, il alla à Rome et à Naples, qui l'applaudirent et mirent le sceau à sa réputation. Dès lors sa carrière dramatique ne fut qu'une suite de succès pendant dix ans: Il joua ou créa la *Lucia di Lammermoor,* de Donizetti, le *Lara,* de Ruolz, *il Danao,* de Persiani, *Marfa de Coccia,* etc., etc., avec plus ou moins de bonheur pour *i maestri;* mais toujours avec succès comme chanteur; il donna même une sorte d'éclat au *Bravo,* de M. Marliani, directeur actuel du Théâtre-Italien.

L'Europe musicale qui, ainsi que le monde politique, a les yeux sur Paris, sait que c'est en 1837, et par Arnold, dans *Guillaume Tell,* que Duprez se montra sur notre première scène lyrique; et depuis cette époque, il en est le soutien. Son succès, sans faire oublier celui d'Adolphe Nourrit dans le même rôle, fut immense. Depuis, il s'est toujours tenu à la hauteur de ce brillant début, soit qu'il ait joué des rôles déjà établis, soit qu'il ait créé de nouveaux ouvrages. Eléazar, de *la Juive,* Raoul dans *les Huguenots,* dans la première catégorie, et le rôle de Guido dans la seconde, lui font le plus grand honneur. Il rappelle dans Eléazar l'acteur anglais Kean, que nous avons vu il y a douze ans à Paris, dans le personnage de Shylock, du *Marchand de Venise*, qu'il jouait et mimait avec une si exacte vérité : c'est le même fanatisme, la même soif de vengeance, mais exprimés en accents plus poétiques encore, parce que l'art musical sert ici d'interprète. Rien de plus suave n'a été dit sur un théâtre que la romance de Guido : *Pendant la fête une inconnue,* comme l'air des tombeaux, est un modèle de douleur musicale, de mélancolie sombre et terrible, d'expression dramatique. Nul n'avait dit jusqu'à ce jour le récitatif comme le premier ténor de l'Académie royale de musique. On aimerait cependant à lui voir faire une économie de mouvements. Ce luxe de gesticulation lui donne une allure un peu trop méridionale.

Avec la belle voix que lui a départi la nature, Duprez s'est mis, par le travail, à acquérir toutes les autres : voix mixte, voix de tête, etc.; il connaît tous les artifices de l'art du chant; il a même essayé dernièrement dans la sicilienne de *Robert,* de se transformer en ténor léger, trop léger, peut-être, car les notes ne sont pas assez mordues au passage, les traits assez accusés, et, par conséquent, pas assez brillantés; mais, ainsi que nous l'avons déjà dit, quelle suavité de mélodie dans la romance : *Ah! qu'elle est belle!* au quatrième acte; et quel mélange de tragédie et de comédie dans tout le rôle! Il y a dans ce talent varié bien des caractères à créer, bien des physionomies nouvelles à nous montrer. Pourquoi faut-il que l'Opéra ait une allure si solennelle, et qu'il ne puisse nous montrer Duprez sous des aspects plus divers!

Madame Damoreau fera le sujet de notre quatrième et dernier article sur les portraits donnés par la *Gazette musicale* à ses abonnés.

Henri Blanchard.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Reprise de Robert-le-Diable.

La reprise de *Robert-le-Diable* continue son inépuisable succès à l'Opéra. La recherche d'une admiration aussi prononcée, aussi obstinée de la part du public pour cet ouvrage, pourrait être le sujet d'une curieuse analyse d'art. Nous ne pouvons croire, quoi qu'en disent les *littérateurs*, que le *poëme* ou libretto soit pour autant qu'ils le prétendent dans l'accueil enthousiaste ou froid qu'on fait à des partitions de l'importance musicale de *Guillaume Tell* ou de *Robert-le-Diable.* Si tout ouvrage vit par le style, si le style c'est l'homme, comme a fort bien dit Buffon, le succès de haute estime, mais froid, qu'a obtenu le chef-d'œuvre de Rossini s'explique par son style uniformément beau; et le goût sans cesse renaissant du public pour *Robert-le-Diable* se conçoit aussi par l'immense variété, la richesse des moyens d'harmonie et d'instrumentation qui vivifient, animent l'œuvre de Meyerbeer. Par un de ces beaux priviléges de l'art musical et du génie, la partition de *Robert-le-Diable*

réunit tous les styles, depuis celui du vaste finale jusqu'à celui de la chanson. Près d'une mélodie italienne tout empreinte de fraîcheur se trouve un morceau dans le genre français du vieil opéra-comique, ainsi que nous en avons dans nos compositeurs nationaux.

Le duo entre Bertram et Raimbaut : *Ah! l'honnête homme!* ne semble-t-il pas sorti de la plume de Grétry? Et d'abord, comme cette sombre introduction forme bien la préface de ce sujet fantastique! Que ces instruments de cuivre sont poétiquement employés! On croit voir, entendre les pierres sépulcrales se levant d'elles-mêmes, se choquer les unes contre les autres, et se briser, en écoutant ce trait obstiné des violons et des quintes tombant en cascades sur la mélodie large des trombones. Ce morceau est conçu, écrit dans la manière de Mozart, de Weber et de Beethoven réunis : c'est la même pureté de style, la même audace de pensée, et le même luxe d'instrumentation. Le chœur et la sicilienne qui ouvrent la scène sont déclamés comme l'auraient fait Hérold ou Boieldieu; mais, indépendamment des différents styles allemand, français, et parfois italien de cette partition, c'est surtout sa couleur gothique et de moyen-âge, ce cachet de vérité d'époque, de mœurs qu'avait deviné l'auteur de *Richard Cœur-de-Lion* et de *Barbe-Bleue*, qui en rendent l'audition si attrayante et le succès si durable.

Lorsqu'on a trouvé un thème mélodique, franc, et qui se retient tout d'abord comme celui du délicieux air si délicieusement chanté par madame Dorus : *Quand je quittai ma Normandie;* lorsqu'on traite ce thème avec toute la grâce harmonique possible, et qu'on fait encore intervenir le chœur infernal qui l'accompagne de ses clameurs souterraines, cela se nomme du génie. Ce génie se révèle même dans les choses d'école. Le beau trio sans accompagnement de ce troisième acte si riche en belles choses, ce trio est admirablement écrit pour les voix, et il est dit comme il est écrit par Duprez, Levasseur et madame Dorus. Il est impossible de conserver une plus imperturbable justesse, d'arriver à une exécution plus fondue, plus finie que celle qu'obtiennent ces trois grands artistes. Nous ne pouvons nous empêcher de profiter de cette occasion pour féliciter madame Dorus-Gras des progrès qu'elle a faits depuis deux ans et comme cantatrice et comme actrice; le public, dont elle est devenue la favorite, lui prouve à chaque représentation, par des applaudissements unanimes, qu'il sait apprécier les efforts de cette grande cantatrice.

Ceci n'est point une analyse complète du chef-d'œuvre de Meyerbeer : nous ne faisons ici que jeter un coup-d'œil rapide sur quelques beautés et sur l'exécution de ce bel ouvrage. Le récitatif est surtout une des choses remarquables de cette partition; et puisque nous parlons de l'exécution, il faut reconnaître que Duprez dit cette partie du rôle de Robert de la façon la mieux sentie et la plus dramatique. Le récitatif d'évocation est dit aussi par Levasseur d'une manière admirable. L'effet d'orchestre sur ces paroles : *Auras-tu le courage d'y pénétrer*, est des plus tragiques et des plus beaux; et lorsque le théâtre a changé et que les nonnes se livrent à leurs danses nocturnes, peut-on entendre rien en musique de plus suave, de plus voluptueux que cette jolie phrase de chant que se disputent en imitations les flûtes et les violoncelles? Cette mélodie est sylphidique, et peint tous les mystérieux plaisirs d'une nuit de couvent; ce sont les séductions réunies des anges et des démons; c'est Milton confondant sur sa palette de grand poëte les couleurs dont il peignit le ciel et l'enfer.

On a rarement cité le chœur des moines chantant à l'unisson qui ouvre la scène du cinquième acte. Ce morceau ascétique est comme une préface anticipée de ces chants sévères des moines hurlant le fanatisme et la vengeance dans les *Huguenots*; il est du plus beau caractère. Meyerbeer n'a rien de commun avec ces compositeurs italiens, illustres d'ailleurs, qui sont venus nous doter de leurs nombreuses inspirations, qui toutes cependant semblent jetées dans le même moule. Il ne nous reste guère, de tout ce qu'a écrit Piccini pour nous, que sa *Didon* qui pourrait soutenir l'épreuve de la représentation. Il en est de même de Sacchini, dont tout le bagage se compose d'*OEdipe*. Paisiello a échoué à l'Opéra avec son opéra de *Proserpine*, pour lequel Napoléon lui avait cependant fait la route si belle. Cherubini ne nous a laissé au théâtre que ses *Deux Journées*. A l'exception de la pompe péruvienne, des chevaux de Franconi, et d'un fort joli air : *Je n'ai plus qu'un désir*, etc., dans son *Fernand Cortez*, Spontini ne compte réellement que son beau et durable succès de *la Vestale* à l'Académie royale de musique. Bien qu'il se soit obstiné à faire réussir quelques autres ouvrages, on lui a dit partout au sujet d'une de ses volumineuses partitions, Olympie : O l'impitoyable opéra!

Rossini, après avoir long-temps tâté le terrain de France par *il Maometto II*, *il Mosè*, et même le *Comte Ory*, qui n'est, après tout, qu'un élégant *pasticcio*, dans lequel figurent des morceaux de son *Elisabette*, *del Viaggio a Reims*, etc., Rossini n'a composé à l'Opéra, comme œuvre complète, que *Guillaume Tell*, il n'a fait que ce que ses illustres prédécesseurs ont fait; il n'a écrit qu'un ouvrage pour la scène française, et encore dans toute la force de l'âge, n'en a pas composé un second. Meyerbeer seul, héritier de notre vieux Gluck, après avoir tracé cette grande légende musicale de *Robert-le-Diable*, qui est la plus vive, la plus éloquente lutte du bien et du mal dans le cœur de l'homme, nous a jeté la grande page historique des *Huguenots*, toujours sous la forme d'une haute leçon religieuse. Ce n'est pas tout : *le Prophète* terminera cette grande trilogie musicale, et cela, sans épuiser son auteur, car on sait que dans ses moments de loisirs, la plume du célèbre maestro a vivifié quelques esquisses mélodiques laissées par son illustre condisciple Weber, et qu'il en est résulté une délicieuse partition d'opéra-comique.

En attendant toutes ces richesses, l'Opéra vit sur celles que lui procure la reprise de *Robert-le-Diable*, reprise dans laquelle le public ne sait qu'admirer, qu'applaudir le plus du mérite si reconnu de la partition, ou de l'exécution parfaite du trio ayant nom Duprez-Levasseur-Dorus.

Henri Blanchard.

Musique religieuse.

Le jour de la Toussaint nous avons entendu dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, le *Kyrie* et l'*O salutaris* d'une messe solennelle de M. Martin, maître de chapelle de cette église, le même qui, il y a trois mois, faisait exécuter au Mans avec tant de succès en l'honneur de Lesueur, son maître et son ami, un *Requiem* de sa composition que nous espérons bientôt entendre à Paris.

Rien de plus suave et de plus religieux que le *Kyrie!* C'est l'élan d'une âme qui a foi dans sa prière, une sorte de choral auquel semblent s'unir les mille voix de la foule recueillie.

L'*O salutaris* est un morceau remarquable, écrit pour ténor, baritou et basse : la mélodie en est large et pleine de distinction; l'harmonie calme, imposante et d'une belle simplicité; les modulations neuves et inattendues, de l'effet le plus saisissant; ajoutez à cela le charme de l'exécution. L'auteur, doué d'une belle voix de ténor, était parfaitement secondé par M. Charles Pièce, jeune amateur qui

chante avec méthode, et dont le puissant baryton se déployait à merveille sous les voûtes sonores de St.-Germain-l'Auxerrois.

Cette église sort à peine de ses ruines, et déjà elle est appelée à jouer un grand rôle dans l'art religieux. Paris a les yeux sur elle; elle doit répondre à l'intérêt qu'elle inspire.

La maîtrise ne manque pas de sujets, mais c'est une terre inculte que le zèle éclairé de M. Martin saura bien défricher. L'église possède un joli orgue d'accompagnement et un grand orgue entièrement réparé que touche avec tant de talent M. Boëly, un des premiers organistes de la capitale.

N. P.

Nouvelles.

*** Les recettes des deux dernières représentations (les 203e et 204e) de *Robert-le-Diable* ont atteint chaque fois le chiffre de 9,000 fr.

*** Le premier début de mademoiselle Heinefetter, qui devait avoir lieu lundi prochain, est remis à mercredi, et toujours dans *la Juive*, *Robert-le-Diable* devant être rejoué demain lundi.

*** On a répété jeudi généralement à l'Opéra les deux premiers actes de *la Favorite*, attribuée à MM. Scribe et Donizetti; cet ouvrage sera représenté dans les premiers jours de décembre.

*** On doit reprendre à l'Opéra *les Noces de Gamache*. Elie remplira le rôle de don Quichotte, et Barrez celui de Sancho-Pança. La musique de ce ballet doit être retouchée. La fin de l'année théâtrale doit amener, dit-on, la retraite d'un assez grand nombre d'artistes du chant et de la danse.

*** Lors de la première représentation de *Robert-le-Diable* par Duprez, mercredi dernier, mademoiselle Nau, qui remplissait le rôle d'Isabelle, a été émue par une mauvaise nouvelle à ce point qu'elle s'est trouvée très indisposée, et qu'on a dû la remplacer immédiatement par Mlle Elian. Mlle Dobré a chanté ce rôle vendredi dernier. Le bruit courait de la rupture de l'engagement de mademoiselle Nau avec l'Opéra.

*** Aujourd'hui dimanche, par extraordinaire, *I Puritani*, chanté par MM. Rubini, Lablache et Tamburini; mesdames Grisi et Amigo.

*** La réouverture du théâtre de la Renaissance est fixée au 20 de ce mois. Tout est travail et activité dans l'intérieur. L'administration s'entoure de jeunes gens laborieux, intelligents, dont l'avenir est intimement lié avec celui du théâtre. Déjà les auteurs et les artistes ont applaudi au choix fait par M. A. Joly, de M. Hippolyte Lefebvre en qualité de directeur de la scène, associé.

*** La semaine dernière, à la salle Saint-Honoré, le quintette de Beethoven a été exécuté par les solistes du concert, et l'ouverture des *Francs juges*, de M. Berlioz, fit aussi partie du progamme avec la symphonie héroïque de Beethoven. L'orchestre a été rétabli sur son ancienne estrade et les deux salles réunies.

*** Mademoiselle Cabianka de Dietz, pianiste de la reine de Bavière, est de retour à Paris. Cette artiste remarquable a été, pendant sa résidence à Dieppe, l'objet de l'intérêt général.

*** Indépendamment de mademoiselle Castellan à Rome, et de mesdemoiselles Rossi et de Rieux à Milan, on compte encore, parmi les cantatrices françaises dont le talent décraie les théâtres d'Italie, mademoiselle Méquillet à la Pergola à Florence, et madame Dérancourt à Venise.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon.* — La première représentation des Déjivis a eu lieu mardi dans le bel opéra des *Huguenots*. Le rôle de Marcel a trouvé en lui un excellent interprète, sous le rapport lyrique comme sous le rapport dramatique. Il a produit le plus grand effet, particulièdans l'air du *piff, paff, pouff*, et dans le magnifique duo du troisième acte avec Valentine; il a été accompagné durant toute la pièce par les témoignages de la satisfaction la plus vive. Madame Roulle, Siran et Padrès ont également eu leur bonne part dans les bravos du public, et il est juste de dire qu'ils s'en sont rendus dignes en s'acquittant de leur tâche en artistes des plus distingués.

*** *Nantes.* — M. Artôt, le célèbre violoniste, vient d'arriver dans notre ville où il se propose de donner prochainement un concert. — M. Lafeuillade, directeur des théâtres de Nantes, vient de renoncer à cette entreprise. Les journaux sont unanimes pour se préoccuper de la direction théâtrale de Nantes, et pour exprimer leurs regrets sur la retraite de M. Lafeuillade, qui, vraiment artiste, n'a pas toujours vu ses efforts unanimement appréciés comme ils auraient dû l'être. Nous sommes certain, si M. Lafeuillade persiste dans sa fâcheuse détermination, qu'il ne sera remplacé ni comme directeur, ni comme artiste. Quant à la subvention municipale de 50,000 fr., elle est votée pour 1841 : il n'y a donc pas à s'en occuper pour cette année; mais il est évident que la désastreuse position des théâtres de Nantes, malgré cette subvention, appelle une étude sérieuse.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Leipzig.* — Moscheles a passé ici il y a quelque temps en allant à Prague pour voir et embrasser encore sa vieille mère. Son intention n'était pas de se faire entendre une seule fois pendant ce voyage, mais lors de son arrivée ici, il s'est trouvé tellement circonvenu par les heureuses importunités de Mendelsohn, qu'il lui a fallu paraître dans une fête musicale organisée en son honneur dans la salle de Gewandhaus, fête qui n'a été d'ailleurs que pour les intimes de ces deux grands artistes. Il y a joué son concerto en *ut* mineur, son hommage à Haendel, exécuté avec Mendelsohn, et le triple concerto de Bach, avec Mendelsohn et madame Schumann, née Clara Wiek. En revenant de Prague à Londres, Moscheles ne s'arrêtera nulle part. Voici ce que nous apprenons sur les voyages d'autres artistes : Liszt est à Hambourg; il ira peut-être en Russie. Madame Pasta, qui se rend en Russie, est passée dernièrement à Vienne, où elle a chanté à la Porte-de-Carinthie. Ole Bull a donné dernièrement un concert à Cologne; on l'attend à Leipzig. Mademoiselle Sophie Lowe, qui a rompu son engagement avec le théâtre de Berlin, va partir pour aller chanter à l'Opéra de Paris; elle sera remplacée à Berlin par mesdames Gentiluomo et Spatzer.

*** *La Haye, 27 octobre.* — La semaine qui vient de s'écouler a été pour notre théâtre royal français une des plus brillantes que jamais directeur, artistes et public puissent désirer. D'abord, une représentation gala à l'occasion de l'avènement au trône du nouveau roi Guillaume II. On donnait deux actes de *Lucie de Lammermoor*; ils ont été exécutés avec un talent remarquable et honorés des témoignages de vive satisfaction de la famille royale, surtout du roi et de la reine, qui ont donné à la représentation une attention suivie. Ces augustes spectateurs, à leur sortie du théâtre, ont daigné exprimer à M. Miro, qui avait déployé tant de zèle, de soin et de bon goût pour cette soirée extraordinaire, combien ils y étaient sensibles et combien surtout ils avaient été satisfaits du talent de madame Miro-Camoin, qui s'était surpassée ce soir-là dans le rôle de Lucie. Une représentation remarquable, donnée la même semaine, est celle de *Norma*, qui avait attiré une immense foule de spectateurs. La curiosité était vivement excitée parce que la troupe d'opéra italien avait représenté ce même ouvrage quelques semaines auparavant. Le triomphe de la troupe française a été complet. Madame Miro, dans le rôle de Norma, fut admirablement secondée par mademoiselle Klotz, chargée du rôle d'Adalgise. Le grand duo du second acte, chanté par ces deux cantatrices, a fait éclater dans la salle des transports d'enthousiasme et des applaudissements à tout rompre. Le trio du même avec Pallior (M. Valgalier) a été aussi merveilleusement exécuté. M. Payen s'est montré fort bien dans le rôle d'Orovèse.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

Médailles d'or 1827, 1834 et 1839.

PIANOS

DE J. PLEYEL ET Cie.

Facteurs du Roi et de S. A. R. le duc d'Orléans.

Magasins : *Boulevard Montmartre*, 18, et *rue Rochechouart*, 20.

On trouve constamment dans ces deux établissements un choix complet d'instruments de toutes les formes et de tous les prix, qui ne laissent rien à désirer tant pour la qualité et l'intensité du son, la solidité et la perfection du mécanisme, que pour le fini et l'élégance de la main-d'œuvre.

Tous les pianos sont vendus avec **GARANTIE.**

En outre, la maison du Boulevard a toujours un grand nombre de **PIANOS A LOUER**, et un assortiment de **PIANOS D'OCCASION** à vendre à des prix très modérés.

La maison se charge aussi de toutes les **RÉPARATIONS**, aux meilleures conditions possibles.

Les immenses approvisionnements que cette maison possède en bois et matières premières de toute nature, sont la meilleure garantie qu'elle puisse offrir au public de l'excellente construction de ses instruments, qui ont acquis à juste titre une réputation européenne.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR LES ÉDITEURS DE PARIS (1).

AIRS VARIÉS, FANTAISIES, RONDOS, OUVERTURES POUR LE PIANO.

CZERNY. Huit Lieder de F. Schubert transcrits pour piano seul : Nos 1. La Truite. 4 50
2. Désir de voyager. 4 50
3. Un groupe de Tartares. 4 50
4. Le Garçon aveugle. 4 50
5. Chant des Normands. 4 50
6. Chanson du Prisonnier. 4 50
7 Plaintes du Berger. 4 50
8. Chant du Chasseur. 4 50

DOEHLER. Op. 29 Fantaisie sur *les Treize*. 7 50
— Op. 31. Deux Nocturnes. 7 50
— Op. 32. Andantino. 6 »

DONIZETTI. Ouverture de *la Fille du régiment*. 5 »
— Ouverture des *Martyrs*. 5 »

DUVERNOY. Op. 96. Deux divertissements sur *les Treize*. No 1, 2. Chaque. 6 »
— Op. 99. Deux divertissements sur *le Shérif*. Nos 1, 2. Chaque. 6 »
— Op. 102. Deux divertissements sur *Zanetta*. Nos 1, 2. Chaque. 5 »
— Mosaïque sur *les Martyrs*. Nos 1, 2, 3. Chaque. 5 »

GOMION. Op. 72. Fantaisie sur *Zanetta*. 5 »

GREGOIR. Ricordanza de *la Fille du régiment*. 7 50
— Fantaisie sur *Roméo et Juliette*. 7 50

BELLER (Stephen). 15 Mélodies de F. Schubert, transcrites pour piano seul.
Nos 1. Adieu. 3 »
2. Les Astres. 3 »
3. La Berceuse. 3 »
4. La jeune fille et la Mort. 3 »
5. La jeune Mère. 3 »
6. Rosemonde. 3 »
7. La Sérénade. 3 »
8. Ave Maria. 4 50
9. La Barcarolle. 4 50
10. La Cloche des agonisants. 4 50
11. Eloge des larmes. 4 50
12. La jeune Religieuse. 4 50
13. Marguerite. 4 50
14. La Poste. 4 50
15. Le Roi des Aulnes. 4 50

BELLER. Op. 18. *Improvisata* sur des mélodies de H Reber. 7 50

BENSELT. Op. 2. Poëme d'amour ; étude. 5 »

HERZ. Six valses brillantes. 5 »
— Op. 112. Fantaisie sur l'*Elisir d'Amore*. 9 »
— Op. 114. Variations et rondo sur *le Lac des fées*. 6 »

HALEVY. Ouverture des *Treize*. 5 »
— Ouverture du *Shérif*. 5 »

HUMMEL. Œuvre posthume. Concerto pour piano. 12 »
— Air de danse en rondo. 5 »
— Caprice et Impromptu. 5 »
— Rondo-Caprice. 6 »

HUNTEN. Op. 111. France et Italie ; 2 airs favoris. Nos 1, 2. Chaque. 6 »
— Air russe. 6 »

AR. KALKBRENNER. Les Peines de l'absence. Pensées fugitives. 3 »

KLEMCZYNSKI. Op. 42. Divertissement sur le *Vieux Paris*. 7 50

ONTSKY Op. 40. Morceau de concert. 9 »

KRUGER. Op. 5. Trois nocturnes romantiques. 6 »
— Op. 6. Variations de concert. 7 50

LACOUT. Op. 3. Trois Rondeaux faciles. 5 »

LE CARPENTIER. 14e Bagatelle sur *les Treize*. 5 »
— 15e Bagatelle sur *le Shérif*. 5 »
— 18e Bagatelle sur *la Vendetta*. 5 »
— 20e Bagatelle sur *la Symphonie*. 5 »
— 23e Bagatelle sur *Zanetta*. 5 »
— Mosaïque de l'opéra *les Treize*. Nos 1, 2. Chaq. 6 »
— Op. 37. Adieu, Rosemonde, la Sérénade ; mélodies de F. Schubert variées. Nos 1, 2, 3. Chaque. 4 50

LEMOINE. Bagatelle sur *la Perruche*. 5 »
— Bagatelle sur *le père Trinquefort*. 5 »
— Bagatelle sur un thème de Boïeldieu. 5 »
— Bagatelle sur *la Fille du régiment*. 5 »

MAYER (Ch.) Variations sur une marche de Donizetti.
— Œuv. 56. Grande valse brillante. 6 »

MEREAUX. Op. 46. Grande valse. 6 »

MOREL. Deux grands caprices. 7 50

ORDA. Op. 4. Trois Mazurkas. 5 »
— Op. 5. Trois Nocturnes. 7 50

OSBORNE. Op. 32. Fantaisie brillante sur *les Treize*. 7 50
— Op. 35. Fantaisie sur les motifs du *Shérif*. 6 »

PILATI. Op. 71. Trois petits Riens ; Rondeaux faciles sur des motifs de Mme Molinos, sa fille. Nos 1, 2, 3. Chaque. 5 »

SCHUBERT (Camille). Op. 33. Divertissement sur *la Cracovienne*. 5 »
— Op. 36. Thème de Bellini, varié. 6 »
— Petit Croquis musical. 5 «

SCHUBERT (Peter). Amusements. 3 Morceaux brillants et non difficiles.
Nos 1. La Valse. 5 »
2. Rondoletto sur *les Treize*. 5 »
3. La Calavresilla. 5 »

SCHUMANN. Op. 15. Etrennes ; scènes d'enfants. 9 »

THALBERG. Op. 36. La Cadence : impromptu en forme d'étude. 6 »
— Six Romances sans paroles. 6 »
— *Mosè : Mi manca la voce*. 4 50
— Op. 39. Souvenirs de Beethoven. 9 »

TSCHERLITZKY. Grande fantaisie de bravoure sur des airs nationaux russes. 12 »
— Variations sur des airs russes. 9 »

WOLFF. Op. 29. Quatre Rapsodies en forme de Valses. Nos 1, 2. Chaque. 6 »
— Op. 31. Fantaisie sur l'*Elisire*. 6 »
— Op. 32. Divertissement sur un thème de Weber. 6 »
— Op. 33. Grande fantaisie sur *les Martyrs*. 7 50
— Op. 34. Second divertissement sur *les Martyrs*. 6 »
— Op. 36. Réminiscences de *Zanetta*. 6 »
— Op. 37. Souvenirs de Pornic, valses. 6 »

(1) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 63.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT
A LA
REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 12 novembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALÉVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, A. OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALÉVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Esquisse de l'histoire de l'harmonie (suite); par FÉTIS père. — *Correspondance :* Concert de la *Gazette musicale*; par UN ABONNÉ. — Chronique dramatique. — Nouvelles. — Annonces.

CONCERTS

QUI SERONT OFFERTS

AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE,

pendant l'hiver 1840-1841.

9e Concert dans le mois de décembre ou de janvier.

10e Concert dans le mois de février.

11e Concert le 1er avril.

ESQUISSE DE L'HISTOIRE DE L'HARMONIE

CONSIDÉRÉE

COMME ART ET COMME SCIENCE SYSTÉMATIQUE.

(Suite(*).)

Une fois entré dans la pensée de la possibilité d'une théorie exacte et complète de l'harmonie, on vit les systèmes de toute espèce, présentés comme des réalisations de cette pensée, se succéder avec rapidité. Après celui de Rameau et d'Euler vint celui que le célèbre violoniste Tartini exposa dans un livre intitulé : *Trattato di musica secondo la vera scienza dell' Armonia* (Padoue, 1754, in-4° de 175 pages). Ce livre est divisé en six chapitres, dont le contenu est le suivant : 1° des phénomènes harmoniques, de leur nature et de leur usage; 2° du cercle, de sa nature et de son usage; 3° du système musical, des consonnances, des dissonnances, leur nature, leur définition; 4° de l'échelle diatonique, du genre musical pratique, de son origine, de son usage et de ses conséquences; 5° des modes et des tons anciens et modernes; 6° des intervalles et des modulations de la musique moderne.

Un des phénomènes les plus remarquables des inconséquences de l'esprit humain se manifeste dans ce livre; car on y voit un homme initié à tous les secrets de son art, chercher en dehors de la constitution de cet art les princi-

(*) Voyez la *Revue et Gazette musicale*, année 1840, numéros 9, 20, 24, 35, 40 et 52.

pes qui lui servent de base, et s'épuiser en efforts infructueux pour les abstraire d'une physique incertaine, et de calculs dont il ignorait le mécanisme. Rebutés par l'obscurité qui règne dans tout l'ouvrage, les critiques ont reproché à Tartini de n'avoir pas présenté ses idées d'une manière assez lucide, et ont attribué le défaut de clarté qu'ils y remarquaient aux formes de son style. Avec plus d'attention, ils auraient vu que l'obscurité est dans les idées même, et que si les aperçus ingénieux ne manquent pas dans le système que l'auteur s'est efforcé de coordonner, la liaison rigoureuse n'existe pas entre eux, et que les conséquences qu'il en tire n'ont point de solidité. Mais n'anticipons pas, et disons seulement que le système de Tartini, n'ayant exercé aucune influence sur la formation d'un système d'harmonie pratique, il suffira d'en donner ici une analyse succincte.

Le premier chapitre du traité de musique renferme un exposé des divers phénomènes de résonnance harmonique, tels qu'ils avaient été observés de son temps. Il admet celui de la production des harmoniques formant l'octave de la quinte et la double octave de la tierce du son principal d'un corps sonore grave, et ne rejette pas la résonnance des octaves et doubles octaves de ce son, à des degrés plus faibles; mais il ne tire point immédiatement de conclusion de ce fait. Passant ensuite à l'examen des sons naturels produits par le cor et la trompette aux points harmoniques de la division de leurs tubes, il se livre à des raisonnements embarrassés, et à des conjectures hasardées pour expliquer les résultats opposés que donnent la production des harmoniques dans la résonnance des corps sonores graves, et la progression engendrée par ces tubes. Au reste, il ne tire pas non plus de conclusion fondamentale de ce fait, et passe rapidement à l'examen des harmoniques produits par le monocorde appelé *trompette marine*. Il se trompe radicalement dans cet examen lorsqu'il affirme qu'en touchant légèrement le point qui coupe cette corde par la moitié, on ne peut produire de son harmonique. S'il en a fait l'expérience, quelque circonstance extraordinaire aura empêché la production de cet harmonique dont d'autres essais ont démontré l'existence. Tout le raisonnement qu'il établit sur ce fait tombe donc à faux. Au reste, il commence à faire ici entrevoir son système d'après lequel ce ne serait pas le son fondamental qui engendrerait les harmoniques; mais la combinaison de ceux-ci, d'où résulterait le son fondamental. Et pour le prouver, il prend pour exemple le jeu d'orgue appelé *fourniture*, où sur chaque touche on trouve une série de tuyaux accordés d'une manière harmonique qui produisent l'accord parfait majeur avec les divers redoublements de leurs intervalles, en raison du nombre de tuyaux dont ils sont composés, et qui ne produisent à l'oreille que le sentiment d'un seul son. Mais cette démonstration est illusoire, car les harmoniques de la *fourniture* ne sont absorbés dans le sentiment d'un seul son qu'autant qu'on y ajoute quelques jeux de fonds graves, tels que le bourdon ou la flûte de huit pieds ouverts, en sorte qu'ici, comme en tout, ce ne sont pas les harmoniques qui engendrent le son grave, mais celui-ci qui contient les harmoniques.

Tartini assimile au phénomène du plein-jeu de l'orgue celui qui avait été signalé auparavant par Serre, de Genève, et par Romieu, de Montpellier. *On a découvert*, dit-il, *un nouveau phénomène harmonique qui prouve admirablement la même chose, et même beaucoup plus* (1). Ce phénomène, désigné sous le nom de *troisième son*, est le produit d'une expérience dans laquelle deux sons aigus formant entre eux un intervalle harmonique, font entendre lorsqu'ils résonnent avec force et justesse parfaite, un troisième son au grave, qui est le fondamental de ces harmoniques, quoiqu'il en soit le produit dans l'expérience. Le phénomène dont il s'agit est pour Tartini la preuve irréfragable que l'harmonie se réduit à l'unité, représentée par le son fondamental de tout accord, et dans son enthousiasme pour cette découverte il s'écrie : *Donc l'unité, considérée dans tous ses rapports, est inséparable du système harmonique, le système harmonique lui-même rentre dans l'unité comme dans son principe* (1).

Il est évident, d'après ce qui précède, que le point de départ de Tartini pour la formation d'un système d'harmonie est exactement le contre-pied de celui de Rameau : on verra par la suite que ce point de départ le conduit à des résultats bien moins complets, bien moins satisfaisants que ceux de la théorie de l'illustre musicien français.

Le deuxième chapitre du livre de Tartini a pour objet de mettre à profit en faveur de la théorie de l'harmonie les propriétés du cercle, et particulièrement du cercle considéré comme inscrit dans un carré. L'idée de l'application de ces propriétés à la musique n'était pas nouvelle, car Ptolémée s'est livré à l'examen de cette question dans les chapitres deuxième et neuvième du troisième livre de ses *Harmoniques* (2), et le même sujet a été traité avec beaucoup de profondeur par Othon Gibel, dans son *Introductio musicæ theoriticæ didacticæ* (pag. 125 et seq.). L'obscurité est plus profonde dans ce chapitre que dans tout le reste de l'ouvrage de Tartini, et l'on y voit dans des propositions hasardées basées uniquement sur des rapports arbitraires, que l'auteur ne s'entendait pas lui-même, et qu'il avait si peu de confiance dans les résultats auxquels ses recherches l'avait conduit, qu'il finit par déclarer que ces spéculations ne sont pas nécessaires pour l'intelligence de son système. Voici ses paroles : *Però mi son dilatato, et ho divagato di molto in questo secondo capitolo per cose non affatto necessarie al sistema musicale*, etc. (p. 47). Il serait donc inutile de le suivre dans ses *divagations* sur ce sujet; toutefois il n'est peut-être pas inutile de donner un exemple, tiré de ce même chapitre du peu de solidité des raisonnements du célèbre artiste : on le trouvera dans le paragraphe suivant.

Tartini reconnaît qu'il est démontré par l'algèbre et par la méthode plus particulière de l'arithmétique, que les trois termes, 1, 2, x, étant supposés former une proportion harmonique, x désigne une grandeur infinie par rapport aux deux premiers termes; et il ajoute que le cercle donne la démonstration; car, dit-il, le rayon représente le premier terme 1, le diamètre, le second terme 2, et la circonférence exprime le troisième, x. Dans l'enthousiasme que lui inspire cette découverte, il s'écrie : *Oh! quelles ne sont pas les conséquences d'un pareil aperçu, s'il est vrai* (3)! Plus loin, pourtant, il est obligé de reconnaître qu'il serait absurde de prétendre que la circonférence du cercle soit, dans cette circonstance, une grandeur égale à x, c'est-à-dire, une grandeur infinie (4). Au résumé, le long

(1) *Si è poi scoperto un nuovo fenomeno armonico, che prova mirabilmente lo stesso, e molto di più.* Trattato di musica, p. 13.

(1) *Dunque dal sistemo armonico è inseparabile la unità considerata in qualunque rispetto, anzi il sistema armonico si risolve nella unità, come in suo principio.* Loc. cit.

(2) Pages 529, 252 et suiv. de l'édition donnée par Wallis (Oxford, 1682, in-4°), ou tome III des œuvres mathématiques de ce dernier, pag. 129 et 141.

(3) *O quali e quant e consequenze da tal vista, s'è vera* (pag. 27).

(4) Au surplus, Serre a fait voir que ce n'est point la circonférence du cercle, mais l'hyperbole, considérée entre ses asymptotes, qui renferme exactement les conditions demandées par Tartini.

bavardage de ce chapitre, où d'Alembert lui-même trouvait une impénétrable obscurité, et qui remplit vingt-huit pages in-4°, n'a d'autre objet que d'établir la similitude et le rapport de l'unité harmonique avec l'unité du plan du cercle, dont tous les arcs et leurs angles concourent à sa formation, comme les harmoniques tendent à se résoudre dans le son fondamental. Il ne doute pas qu'on n'eût la démonstration de sa proposition, si le problème de la quadrature du cercle avait été résolu. En supposant, pour un instant, la réalité de ces rapports, on ne comprend pas que Tartini ait imaginé de se jeter dans ces recherches sans posséder les plus simples éléments de l'analyse.

Le résultat de l'unité harmonique de Tartini est précisément opposé à celui du phénomène du corps sonore adopté par Rameau comme base de son système; car le premier part des harmoniques pour remonter au son grave, tandis que celui-ci suit une marche inverse. Il suit de là que le système de Tartini manque de *criterium* pour la génération des accords, et qu'il ne peut parvenir à la belle théorie du renversement découverte par Rameau. Cette seule considération démontre la supériorité des travaux des musiciens français sous le rapport de la didactique pratique et la stérilité du principe d'unité, tant vanté par le violoniste de Padoue. Ce vice radical n'a été aperçu ni par J.-J. Rousseau dans l'analyse erronée qu'il a faite de la théorie de Tartini, à l'article *Système* de son *Dictionnaire de musique*, ni par D'Alembert dans son article *Fondamental* de l'*Encyclopédie*, ni même par Suremain-Myssery, qui a fait un mémoire particulier sur ce sujet, et qui a bien mieux saisi la question que D'Alembert et Rousseau. Le point de liaison manque si complétement à Tartini entre son principe d'unité et les faits de la pratique de l'art que, parvenu dans le troisième chapitre de son livre aux déductions musicales de ses spéculations, il ne trouve plus que des règles arbitraires dont les unes sont insignifiantes, et dont les autres sont contraires aux règles connues de l'art d'écrire, qu'il ne peut former un tableau complet des accords reçus dans l'harmonie, et que dans ceux qu'il cite, il tombe dans les erreurs grossières à l'égard de leurs intervalles constituants.

Les règles pratiques de Tartini sont au nombre de neuf. Par la première, il recommande que les sons des accords soient arrangés de manière à former autant que possible une proportion harmonique, c'est-à-dire qu'ils soient disposés dans cet ordre :

1, 1/2, 1/3, 1/5,

ce qui peut être bon pour l'accord parfait, où l'octave peut être en effet placée près de la basse, puis la quinte, et enfin la tierce à la partie supérieure; mais ce qui n'est pas toujours praticable dans les autres, et qui d'ailleurs serait en opposition manifeste avec les considérations de succession, considérations sur lesquelles repose tout l'art d'écrire.

La seconde règle de Tartini est que dans un accord parfait on ne doit pas redoubler le son principal à la double octave, en suivant cette progression :

1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, etc.,

c'est-à-dire en composant l'accord de

ut, *ut*, *sol*, *ut*, *mi*, etc.

Le motif de cette règle bizarre, absolument contraire à la pratique, et qui rendrait toute musique harmonique impossible, n'est expliqué qu'avec beaucoup de peine et d'une manière à peu près inintelligible par Tartini; mais une étude patiente de ses phrases obscures fait découvrir que la règle a pour objet d'éviter la quarte qui se trouve entre les deux termes 1/3, 1/4, c'est-à-dire entre *sol* et *ut*, et constitue la proportion 4 à 3, qui, selon Tartini, en cet endroit est un principe de dissonance. Cette fausse théorie, qui fait ranger la quarte parmi les dissonances, comme si les intervalles n'engendraient pas par le renversement des intervalles de même nature, et comme si la quarte n'était pas sous ce rapport le produit de la quinte, qui est une consonnance, cette théorie, dis-je, n'a d'autre cause que l'aspect dissonant où se présente la quarte lorsque par l'effet de la prolongation elle heurte la quinte en seconde; mais dans ce cas ce n'est pas comme quarte que la note qui forme l'intervalle est dissonante, mais comme seconde; principe fondamental qui n'a été aperçu par aucun des auteurs de systèmes d'harmonie.

N'ayant point aperçu, ou plutôt ne pouvant admettre la théorie du renversement, puisque son principe d'unité lui fait suivre une route inverse, et pourtant comprenant la nécessité des harmonics dérivées des accords fondamentaux, Tartini ne saurait présenter un système régulier de génération des accords, mais il y supplée par sa troisième règle, qui permet de porter d'une manière arbitraire, au grave ou à l'aigu, tous les sons qui rentrent dans la composition d'un accord. Mais en vain Tartini s'est-il donné beaucoup de peine pour envelopper cette règle de l'appareil d'obscurité qu'il sait mettre partout, il n'en est pas moins vrai qu'après avoir pris une direction opposée à celle du renversement pour la construction de son système d'unité, il est obligé de rentrer dans l'ordre véritable de génération, sans lequel il n'y aurait pas de variété possible dans l'harmonie.

Mais voici une contradiction bien plus frappante. Après avoir proscrit dans sa deuxième règle le redoublement de l'octave 1/4, à cause de la quarte qu'il forme avec le troisième terme de la progression harmonique 1/3, Tartini établit dans sa quatrième règle ou canon musical : *Que les intervalles d'octave, de quinte, de quarte, de tierce majeure et de tierce mineure, comme parties essentie les du système ou de la résonnance harmonique, qui forme la consonnance la plus parfaite et la plus complète, sont tous consonnants, parce qu'ils sont de la nature de leur tout ou de leur unité intégrale, laquelle est la progression harmonique sextuple* (1). Ainsi, voici la quarte qui, de dissonante qu'elle était, devient consonnante, comme elle l'est en effet. Mais remarquez que la sixte majeure, dont il ne parle pas, est aussi contenue dans la progression harmonique 1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, puisqu'elle se trouve entre *sol*, troisième terme de cette progression, et *mi*, cinquième terme. Quant à la sixte mineure, il ne pouvait la trouver dans les six termes de sa progression. Remarquez encore que le sixième terme serait inutile (puisqu'il n'est que le redoublement à l'octave du troisième) s'il ne servait à la production de la tierce mineure; or, puisque Tartini a compris la nécessité de ce redoublement, on ne comprend pas pourquoi il s'est arrêté à ce sixième terme.

Je ne dis rien des deux règles suivantes, parce qu'elles ne sont d'aucune utilité dans la pratique, mais je remarque dans la septième un emprunt fait à Rameau pour la formation des accords dissonants, car cette règle est ainsi conçue : *Il n'y a, ni ne peut y avoir d'accord dissonant qui ne soit basé sur un accord consonnant.* C'est, comme on voit, la génération des dissonances par des additions de tierces, et abstraction faite des déterminations de la tonalité. On peut voir ce que j'ai dit des inconvénients de ce système dans l'examen de la théorie de Rameau.

Tartini veut par sa huitième règle *que la dissonance soit*

(1) *Che li intervalli di ottava, quinta, quarta, terza maggiore, e terza minora, come parti integranti del sestuplo armonico sistema, ch' è la perfettissima consonanza integrale, sono tutti consonanti, perche sono della natura del suo tutto, o sia della sua unita integrale, ch'è la sestupla armonica.* Trattato di Musica, etc., pag. 65).

préparée par une note consonnante sur le même degré, et qu'elle se résolve en descendant d'un ton ou d'un demi-ton. Il est évident par cette même règle qu'il n'avait pas compris qu'il y a des dissonances naturelles qui résultent des affinités tonales, qu'il en est d'autres qui naissent de l'artifice de la prolongation, et que celles-ci sont les seules qui doivent être préparées. Cette règle et la précédente suffisent pour faire périr par sa base tout un système d'harmonie.

Je n'ai rien à dire de la neuvième règle, qui se trouve dans le chapitre suivant, et qui est de peu d'intérêt parce qu'elle ne concerne que les discordances ou notes qui ne forment point harmonie. Pour toucher à un tel sujet, je serais obligé de dire qu'il n'y a de discordances autres que les sons qui manquent de justesse, et que tout intervalle, quel qu'il soit, est harmonique; mais ce sujet, qui renferme tout un ordre de considérations nouvelles sur l'harmonie, ne serait pas ici à sa place, et m'entraînerait trop loin : on le trouvera traité théoriquement dans ma *Philosophie de la musique*, et d'une manière pratique dans mon *Traité complet de l'harmonie.*

L'analyse que je viens de donner du système de Tartini me paraît démontrer les vices radicaux de sa conception, son insuffisance comme méthode pratique, et son infériorité à l'égard du système de la basse fondamentale. On a dit souvent que son obscurité a nui à son succès : je crois que le contraire est plus exact; car, par cela même qu'on ne l'entendait pas, on lui supposait de la profondeur; s'il eût été plus intelligible, on en eût aperçu plus facilement les défauts.

Je suis obligé de remonter à quelques années avant la publication du système de Tartini pour une autre théorie qui, n'ayant point été remarquée lorsqu'elle parut, a été reproduite plus tard sous diverses formes. Levens, maître de musique de la cathédrale de Bordeaux, fut le premier qui la fit connaître dans un livre intitulé : *Abrégé des règles de l'harmonie pour apprendre la composition, avec un nouveau projet sur un système de musique sans tempérament, ni cordes mobiles* (Bordeaux, 1745, in-4 de 92 pages). Levens prouve dans la première partie de cet ouvrage qu'il était bon musicien et qu'il écrivait avec plus de correction que la plupart des auteurs de traités de musique. Cette première partie est relative à la pratique de l'harmonie, telle qu'elle était connue de son temps en France, et suivant la doctrine de Rameau, que l'auteur n'entend pas toujours, et qu'il contredit quelquefois. La seconde partie du livre offre plus d'intérêt par le projet d'un nouveau système dans lequel Levens se montre inventeur, ainsi qu'il le dit lui-même; car le premier il substitue la progression arithmétique à la progression harmonique employée jusqu'à lui pour la génération des intervalles. Il avait remarqué que la progression harmonique ne peut engendrer une gamme complète, la quatrième note n'en étant pas nécessairement le produit; car, dit-il, aucun des nombres de cette progression ne saurait en trouver d'autre qui soit avec lui dans la proportion de 4 à 3, qui est celle de la quarte. Cette considération le conduit à proposer d'avoir recours à la progression arithmétique, conjointement avec la progression harmonique poussée jusqu'au 10e terme, celle-ci en montant, l'autre en descendant. Il divise d'après cette progression deux cordes, dont la première lui donne une série ascendante de sons dont les intervalles sont ceux des sons naturels du cor et de la trompette.

Exemple de la progression ascendante :

ut	*ut*	*sol*	*ut*	*mi*	*sol,*	*si* bém.,	*ut,*	*ré,*	*mi.*
1,	1/2,	1/3,	1/4,	1/5,	1/6,	1/7,	1/8,	1/9,	1/10.

Procédant d'une manière inverse pour la deuxième corde, au moyen de la progression arithmétique, il trouve une série descendante qui lui donne le quatrième degré et le sixième abaissé d'un demi-ton.

Exemple de la progression descendante :

ut,	*ut,*	*fa,*	*ut,*	*la* bém.,	*fa,*	*ré,*	*ut,*	*si* bém.,	*la* bém.
1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8,	9,	10.

Levens trouvait dans son système trois tons différents, savoir le *ton majeur*, dans la proportion de 7 à 8; le *ton parfait*, dans celle de 8 à 9; enfin, le *ton mineur*, comme 9 à 10. Par l'expérience qu'il en a fait, dit-il, il résultait de cette diversité de tons une variété fort agréable. Pour compléter l'échelle chromatique, il ne lui restait plus qu'à diviser le ton majeur en deux tons inégaux, dans les proportions de 14 à 15 et de 15 à 16; le ton parfait en deux autres demi-tons dont les proportions sont 16 à 17, et 17 à 18; enfin le ton mineur en deux demi-tons minimes comme 18 à 19, et 19 à 20.

Le défaut capital de ce système, défaut qui le fait crouler par sa base, c'est, d'une part, qu'il ne répond à la constitution d'aucune tonalité, et, de l'autre, que les intervalles ne coïncident pas aux diverses octaves pour leurs proportions, et conséquemment affectent l'oreille de sensations fausses; par exemple, aux deux extrémités de l'échelle on trouve d'un côté la distance d'*ut* à *ré* représentée par un *ton majeur*, et de l'autre par un *ton parfait*. Mais ces difficultés n'arrêtent point Levens et ne l'empêchent pas de construire, par la progression harmonique, un accord de septième mineure (*ut, mi, sol, si* bémol) sur la tonique, quoique la note qui forme la septième ne soit point du ton; un accord de quinte et sixte (*ut, mi, sol, la*) sur la même note, quoique cet accord ne s'y rencontre jamais; un accord de septième de la dominante (*sol, si, ré, fa*), oubliant que cette dernière note n'existe pas dans les dix premiers termes de la progression harmonique, et que celle qu'il lui substitue n'est pas le véritable quatrième degré du ton; l'accord de quinte et sixte (*fa, la, ut, ré*), bien que les deux premières notes de cet accord lui manquent également dans la progression harmonique des dix premiers termes; enfin, l'accord de septième de dominante par la progression harmonique, quoique la tierce de cette dominante soit formée par une note moins élevée que la note sensible véritable.

C'est cependant le fond de ce système qui fut repris plus tard par Ballière, géomètre et membre de l'Académie des sciences de Rouen et plus tard encore par Jamard, chanoine régulier de Sainte-Geneviève. Si l'on compare le livre de Levens avec celui que Ballière a publié sous le titre de *Théorie de la musique* (Paris, Didot, 1764, in-4°), on reconnaît au premier aspect que ce dernier était beaucoup moins habile musicien, mais mathématicien plus instruit. Après avoir établi à peu près de la même manière que son prédécesseur la nécessité de pousser au-delà de 6 la progression harmonique pour compléter l'échelle, il arrive à cette objection de Rameau contre les sons naturels du cor et de la trompette : *Les sons du 1/7, du 1/11, et du 1/15, n'étant point harmoniques de 1 ni de 3, sont toujours faux dans ces instruments* (Génér. harmon., pag. 62). Rameau, comme tous ceux qui ont émis la même opinion, n'avait pas vu que ce rapport du nombre 7 était précisément le seul qui pouvait donner à la quatrième note du ton son caractère d'attraction avec la note sensible, ainsi que l'a très bien vu Euler. (Voyez ci-dessus.) Ballière n'a pas vu si loin; il s'est contenté de faire cette faible réponse : « Si » par le mot de *faux* on entend qu'ils s'écartent des prin- » cipes que les musiciens ont établis, à la bonne heure; mais » si l'on veut dire qu'ils s'écartent des lois naturelles, le » mot *toujours* empêche de souscrire à la proposition; » comment croire, en effet, qu'un son que la nature pré- » sente *toujours* n'est pas celui qu'elle doit présenter? On

» est mieux fondé à croire que les principes des musiciens » manquent d'exactitude. » Au lieu des *principes des musiciens*, il aurait dû dire les *principes des géomètres*, car les musiciens ont précisément senti par instinct la nécessité du nombre 7, non pour le septième degré, mais pour le quatrième, et Euler a très bien vu que pour cela il fallait changer la note génératrice de tonique en dominante.

Ballière, qui a compris comme Levens la nécessité de la progression descendante qu'il appelle *sous-doubles*, ne la forme pas de la même manière; pour arriver au même résultat, en évitant les monstrueux défauts de la progression inverse de Levens, il emploie une construction géométrique qui lui fournit pour chaque note des longueurs de cordes proportionnelles, et qui au fond est identique aux propriétés des sections du cercle analysées par Gibel, dans son *Introductio musicæ theoreticæ didacticæ*. Par l'introduction artificielle des sons intermédiaires aux produits des progressions inverses, Ballière forme les deux gammes suivantes, ascendante et descendante :

ut, ré, mi, fa, sol, la, si bém., *si* béc., *ut.*
ut, si béc, *si* bém., *la, sol, fa, mi, ré, ut.*

Cela posé, Ballière cherche dans les combinaisons des nombres le principe des accords, et après avoir établi que les sons 1, 3, 5 qui forment l'accord parfait, sont le principe de l'harmonie, il ne voit nulle difficulté, *l'impression de 1 étant donnée*, à faire succéder à cet accord ceux de même forme, 7, 9, 11, c'est-à-dire *si* b., *ré, fa,* ou 9, 11, 15, c'est-à-dire *ré, fa, la.* Il ne s'occupe même pas un instant de l'effroyable succession de ces tons absolument étrangers l'un à l'autre, car il lui suffit qu'il y ait dans la formation de ces accords une proportion géométrique. Et qu'on ne croie pas que je prête à ses paroles un sens qu'elles n'ont pas, et qu'il considérait ces accords dans leur isolement et non dans leur enchaînement, car voici comme il s'exprime (pag. 36) :

« L'accord parfait 1, 3, 5, est donc le principe de l'harmonie, et toute pièce de musique commence par cet accord » exprimé ou sous-entendu. L'impression de 1 étant donnée, » on peut faire suivre cet accord par d'autres notes de la progression, telles que *si* b., *ré*, *fa; sol, ré, si; ré*, *fa, la; et c'est là ce qu'on appelle la succession des accords.* »

7 9 11 3 9 15 9
11 15

Après ce specimen de l'organisation harmonique de Ballière et de la base de son système, je ne crois pas devoir poursuivre une analyse dont il est facile d'apercevoir les résultats. Les *Recherches sur la Théorie de la musique*, de Jamard, ne m'occuperaient pas davantage, si je n'y trouvais une force de logique qui manque dans les livres de Levens et de Ballière. Jamard, qui possède la véritable méthode philosophique, ne recule devant aucune des conséquences du principe de la progression arithmétique, et les poussant jusqu'au bout, il arrive à l'anéantissement du système de la basse fondamentale qui était pour Levens l'objet d'un culte. Il dit à ce sujet : « M. Levens n'a poussé » sa division que jusqu'à *mi* 1/10; il a sans doute été effrayé » de *fa* 1/11 : c'est ce que je ne conçois point. On me répète » continuellement qu'en musique l'oreille est le grand » juge : eh ! qui est plus intéressé que moi à soutenir cette » proposition, puisque je ne connais pas une seule expérience faite sur les sons qui ne semble ressortir de mes » principes et qui ne serve à les confirmer ? Ce ton *fa* 1/11 » n'a certainement rien de choquant sur le cor de chasse, » quand il n'est pas accompagné d'autres instruments qui » rendent *fa* 3/32; pourquoi donc passerait-il pour plus » faux que celui-ci ? Si ces deux *fa* résonnent ensemble, » l'oreille est déchirée, j'en conviens; mais s'ensuit-il de là » qu'un des deux soit faux ? Non, sans doute. Car, puisque » ces deux sons entendus séparément font d'ailleurs un bon » effet, il s'ensuit simplement qu'ils ne sont point faits pour » être entendus ensemble; et c'est, je crois, ce dont tout » le monde conviendra. Revenons à M. Levens, et convenons aussi qu'un musicien si habile, qui était rempli de » notre pratique ordinaire, qui regardait les règles des accords et le système de la basse fondamentale comme le » fondement de toute harmonie, ou plutôt de toute musique; » convenons, dis-je, qu'il devait avoir beaucoup de peine à » rejeter de son système *fa* 5/32, sous-dominante du mode, » pour admettre à sa place *fa* 3/55, puisqu'en rejetant » *fa* 3/32, il fallait absolument renoncer à tout le système » de la basse fondamentale. (*Recherches sur la Théorie de » la musique*, pag. 55.) »

On croit rêver en lisant de pareilles choses, et l'on ne peut s'empêcher de déplorer l'aveuglement de cette manie de système qui, depuis celui de Rameau, s'était emparée de l'esprit d'une multitude de savants et d'hommes de lettres, ou de musiciens jaloux de partager la gloire de l'auteur de la basse fondamentale. D'abord on ne se proposait que d'expliquer ce qui était, l'art tel qu'il existait; mais de même que l'école philosophique de ce temps était préoccupée de la seule pensée de rechercher l'origine des idées, au lieu de s'attacher d'abord à faire une analyse sévère et un classement rigoureux des facultés intellectuelles, on s'obstinait dans la recherche de l'origine de la gamme, au lieu de la constater comme un fait dont il fallait ensuite analyser les propriétés, pour en déduire en définitive les conséquences systématiques. Qu'arrivait-il dans cette recherche trop délicate et trop difficile pour la portée de ceux qui s'y livraient? C'est que rencontrant des difficultés insurmontables au point de vue où l'on s'était placé, on finissait par renoncer à expliquer, pour créer quelque chose de plus ou moins différent que l'on ne manquait pas de présenter comme la musique véritable, pour peu qu'au moyen de quelque expérience ou de quelque calcul on pût donner au système une apparence de régularité. Les divers aspects sous lesquels la construction de la gamme d'après la progression arithmétique se produit dans les livres de Levens, de Ballière et de Jamard, sont un des exemples les plus frappants de la facilité qu'ont certains écrivains à prendre l'apparence pour la réalité, et du degré d'absurdité où peut arriver un système faux poussé à ses dernières conséquences. Sans doute les sons 1/11 et 1/15 entrent aujourd'hui dans les combinaisons de la musique, mais ce n'est ni sous la forme, ni sous la dénomination que leur donne Jamard. Je n'ai pas besoin d'expliquer les conséquences harmoniques du système de celui-ci : on voit au premier coup-d'œil où elles peuvent conduire. D'ailleurs je n'ai pas fini avec le principe de ce système; nous le reverrons bientôt traité par un musicien aussi savant comme harmoniste que comme mathématicien, et qui pourtant s'est égaré dans une fausse voie.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Correspondance.

A M. LE DIRECTEUR DE LA GAZETTE MUSICALE.

MONSIEUR,

C'est toujours avec un nouveau plaisir, — permettez-moi de me servir de cette formule consacrée, à la mode, de cette phrase du siècle, — c'est donc toujours avec un nouveau plaisir que je reçois, ainsi que mes nombreux collègues et

co-abonnés à la *Gazette musicale*, des billets pour les brillants concerts que vous offrez généreusement à vos lecteurs dans la saison musicale.

Vous ferez ce que vous voudrez de mes observations de dilettante sur la matinée de dimanche passé, 8 de ce mois; mais je cède au besoin que j'éprouve de témoigner tout le plaisir que m'a fait votre première matinée. On ne pouvait entrer en matière d'une façon plus agréable. Cette salle du Conservatoire, qui a si souvent retenti des accords de nos plus grands compositeurs et des plus habiles exécutants, ne semblait pas avoir changé de destination; car dans ce lieu où nous avons entendu si souvent les foudroyantes symphonies de Beethoven, j'ai trouvé de bon goût qu'on nous donnât du même auteur le délicieux trio en *si* bémol majeur (œuvre 97). Il a été parfaitement dit par MM. Alard, Franchomme et le jeune Georges Mathias, qui mérite déjà d'être nommé officier dans le régiment d'enfants célèbres qui sillonnent le monde musical. Celui-ci qui, dit-on, a reçu des leçons de Liszt et de Chopin, a surtout la grâce, la pureté et la netteté de ce dernier.

Toutes les formules de l'admiration ont été épuisées pour les mélodies de Schubert. Mademoiselle Unald nous en a chanté deux avec cette voix large et puissante, avec cette conscience musicale allemande qui a laissé désiré qu'elle les dit toutes deux dans sa langue maternelle.

M. Franchomme, le premier des violoncellistes français, nous a chanté sur son instrument son morceau ibérien, son bolero en *la* mineur, qui finit par une capricieuse *coda* majeure dont l'effet inattendu est on ne peut plus original. Si nous n'éprouvions le plus vif plaisir à lui entendre exécuter ce morceau souvent, nous désirerions qu'il en composât une douzaine en ce genre, si l'on peut avoir douze fois une aussi délicieuse inspiration.

Et maintenant, comment exprimer l'effet produit par madame Dorus Gras dans l'air de *Robert-le-Diable : Enfin j'espère?* Il n'y aurait pas la moindre exagération d'appliquer à cette cantatrice les mots que Voltaire voulait qu'on écrivît sur chacune des pages de Racine : Admirable! sublime!... — C'est une dure responsabilité pour une telle artiste de se produire dans le monde réel, quand elle jette ainsi dans l'âme de tout un public charmé l'étonnement, l'émotion et l'admiration. On doit voir avec peine cette bouche d'où s'échappent mille perles mélodiques, mille traits légers, brillants, manger un bon beafteak, boire peut-être du vin, et vous parler de ses feux, non de ceux que son talent enchanteur allume dans tous les cœurs, mais de ceux annexés à ses appointements. En imitation de Caton mourant, on s'écrie alors : O poésie de l'art, tu n'es qu'un vain mot! Quoi qu'il en soit, il est impossible de chanter avec plus d'âme, d'expression, de légèreté, de *brio*, de style, de goût, que ne l'a fait madame Dorus au dernier concert de la *Gazette musicale*. Ce dernier concert, qui était le premier de ceux qu'on nous promet, peut être considéré comme une charmante préface du beau livre harmonique qui nous est dédié. Le jeune Georges Mathias est venu nous dire ensuite un concertino de Weber, admirable morceau de concert, mais peut-être un peu usé par l'admiration des amateurs de piano, qui sont tentés de dire le mot connu : *J'ai vu si souvent se lever le soleil!* Après ce jeune débutant instrumental, à qui on peut déjà appliquer l'épithète de *jeune maître*, il nous est venu une jeune débutante vocale, mademoiselle Lia Duport, qui ne s'était point encore fait, que nous sachions, entendre en public. Malgré la peur qui paraissait tenir la jeune cantatrice sous son joug de fer, elle a dit avec un fort bon style de chant l'air de *la Muette : O moment enchanteur!* Elle a la voix juste, flexible, et paraît bonne musicienne. Ce sera, nous n'en doutons pas, une de ces cantatrices françaises distinguées qui parcourent l'Italie, vienne sa dix-septième ou dix-huitième année.

La grande fantaisie composée et exécutée par M. Allard n'a fait que confirmer la haute opinion que nous avions de cet habile violoniste. Nul plus que lui ne sait joindre la vigueur de l'exécution à la grâce naïve de la mélodie. Justesse parfaite, archet brillant, et puissance de son, qualité qui ne distingue précisément pas nos violonistes modernes, telles sont les heureuses parties du talent de M. Allard.

Le duo des *Martyrs* entre Pauline et Sévère, qui nous a été fort bien chanté par Mme Dorus et M. Massol, est plutôt, ce nous semble, un morceau de scène qu'un morceau de concert. Mon ami, M. Kostner, compositeur distingué, et l'un des rédacteurs de la *Gazette musicale*, m'a dit, à propos de ce morceau : Je ne vous cacherai pas que les deux octaves *cachées* que l'auteur a mises dans les deux voix attaquant le *sol* à la cadence finale de ce duo, viennent de procurer une sensation peu agréable à mon oreille. Un feuilletoniste ordinaire s'attribuerait cette remarque scientifique; mais moi qui ne suis point critique de profession, j'aime à rendre à César ce qui appartient à César : *suum cuique*. Le grand duo pour piano à 4 mains, sur les motifs du *Shérif*, de M. Halevy, composé par M. Edouard Wolff, et exécuté par M. Georges Mathias et l'auteur, est un fort joli et très brillant morceau de salon qui a fait généralement plaisir. On ne pouvait mieux terminer d'ailleurs cette intéressante matinée musicale que par un morceau de piano, dans ce siècle éminemment pianistique.

Agréez, monsieur, etc.

Un abonné de la Gazette musicale.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Cette verve moquense, ce perpétuel lazzi, cette bouffonne et spirituelle folie, qu'on appelle Arnal, est enfin de retour au théâtre du Vaudeville. Arnal, ce grand seigneur du couplet et du calembourg, avait été promener ses opulents loisirs en Italie; avec lui sont revenus à la salle de la place de la Bourse le rire et la vogue qui depuis quelque temps s'en étaient éloignés. Il a fait sa rentrée dans une pièce nouvelle de M. Rosier, *la Mansarde du crime*. Le jeu si divertissant de cet acteur, enté sur l'esprit original de M. Rosier, a eu pour fruit un des plus grands succès que ce théâtre ait encore obtenu, et qui promet une inépuisable série de représentations. Arnal est cette fois un commis voyageur; il a décoré son inoffensive et vagabonde personne du nom belliqueux d'Amilcar, et continue ces traditions de galanterie ridicule et triomphante que lui ont légué ses rôles précédents. Après six mois d'absence il revient à Paris; mais au lieu de se rendre au domicile conjugal, il va revoir une des nombreuses victimes de ses séductions. Surpris dans ce tête à tête, il est réduit à un voyage aérien sur les toits, et regagne par ce singulier chemin la mansarde où l'attend la tendresse légitime de madame Louise Amilcar. Mais au moment où il va pénétrer dans la chambre de sa femme, il entend un dialogue suspect. Louise serait-elle infidèle? Il s'agit bien de cela, vraiment! Du reste, ce point ne saurait être douteux, si Amilcar en croit le témoignage de ses yeux, car Louise est embrassée très familièrement par son interlocuteur. Mais ce qui a une bien autre gravité, c'est que dans la conversation entre madame Amilcar et son amant il n'est question que de victimes, que de gens poignardés, que de crimes et de cours d'assises. A ces mots mal sonnants, le sang d'Amilcar se glace dans ses veines, ses cheveux se hérissent; il est dans les transes de la plus comique terreur : il croit avoir épousé une Borgia. Après le départ du prétendu complice de sa femme, Amilcar fait l'inspection de son appartement, et voit dans un cabinet un

cadavre étendu par terre. Plus de doute ! Sa mansarde s'est transformée en une véritable tour de Nesle, en quelque palais vénitien, où s'accomplissent les plus sombres et les plus sanglantes tragédies. Vous pensez avec quelle horreur il reçoit Louise lorsqu'elle vient se jeter dans ses bras. Cependant, pour éviter d'ajouter un chapitre aux lamentables histoires qui se passent dans cette infernale mansarde, il se voit obligé de dissimuler, et se promet bien de profiter du premier moment où il sera seul pour aller se mettre sous la protection du commissaire de police. Au moment de sortir il découvre un monsieur dans une armoire, et le prend pour une victime vouée au couteau. Celui-ci le détrompe fort désagréablement en donnant à sa présence dans un tel lieu un motif fort tendre, et en s'annonçant comme l'amant de madame Amilcar. Mais il se trouve précisément que ce monsieur est celui dont Amilcar vient de courtiser la femme; les représailles sont complètes, et ils pensent tous deux s'être suffisamment vengés l'un de l'autre, pour qu'il ne soit pas nécessaire de pousser l'affaire plus loin. Enfin, au milieu de cet imbroglio, le dénouement arrive dans la personne du complice supposé. Ce complice n'est autre que le frère de Louise, espèce de Curtius, qui moule en cire les crimes et les attentats célèbres, et en donne ainsi la représentation aux curieux. Amilcar comprend dès lors les terribles équivoques qui l'avaient si fort effrayé, et rend son amitié à sa femme, à laquelle d'ailleurs il n'est pas bien sûr d'avoir à reprocher la petite distraction extra-conjugale que pourraient faire supposer les tentatives de l'habitant de l'armoire. Arnal n'a jamais été plus plaisant que dans cette pièce. M. Rosier, qui compte des succès d'un ordre plus élevé, s'absoudra facilement lui-même de la composition d'une œuvre secondaire, en considérant le résultat obtenu.

Le théâtre des Variétés vient d'exhumer une vieille idée sur laquelle ont pendant long-temps vécu les pièces de l'ancien répertoire, nous voulons parler de la caricature de l'Anglais. Résignez-vous donc à entendre cet éternel baragouin, ces coqs-à-l'âne obstinés dont on a fait l'apanage de ce qu'en termes de vaudeville on appelle un *milord*. Les auteurs ne se sont pas mis en grands frais d'invention, comme vous allez voir. Milord Hérisson ayant tous les attributs de son état, c'est-à-dire force ridicules, un costume extravagant et une femme (nous ne parlons pas d'un parapluie dont nous n'avons pu saisir l'intention comique) arrive à Bade où il trouve tous les hôtels occupés, de sorte qu'il s'estime fort heureux d'obtenir un logement dans une maison particulière dont les maîtres sont absents. Vous prévoyez déjà ce qui doit s'ensuivre. M. Muldorf, propriétaire de la maison, revient sans avoir été averti de la location faite à l'Anglais. Entendant un homme ronfler dans la chambre de la femme, il se croit trahi et se livre à l'exaspération usitée en pareil cas. Enfin madame Muldorf, qui de son côté avait été faire un voyage en France, revient à temps pour désabuser son mari. Levassor, chargé du rôle de milord Hérisson, a été d'un comique froid et guindé. Cette pièce, que MM. Dartois et Bieville nous ont donnée sous le titre du *Flagrant délit*, ne nous a pas montré les auteurs en flagrant délit d'esprit et de succès.

Voici maintenant une petite comédie galante et musquée qui a la prétention un peu audacieuse de nous intéresser avec deux personnages, et qui justifie cette prétention jusqu'à un certain point; c'est *le Roman intime* ou *les Lettres du mari*, que vient de représenter le théâtre du Gymnase. M. Fournier, l'auteur, a bravement accepté les périls d'une telle donnée et en a quelquefois triomphé avec bonheur.

Deux jeunes époux, encore au premier quartier de la lune de miel, s'occupent gravement à raffiner entre eux sur les bonheurs et les devoirs de l'amour. Le mari, Edouard, qui s'est fait un système sur la vie conjugale, voudrait ramener le lyrisme amoureux de sa femme au prosaïsme plus commode pour lui d'une tendresse tempérée, et il désespère de se maintenir long-temps au diapason élevé des sentiments d'Albertine. Pour la guérir de son exaltation, il l'emmène avec lui dans la solitude d'un vieux château. Son projet est de faire un petit roman en action dont Albertine sera le collaborateur involontaire, et dont il sera lui-même le héros caché, quitte à se démasquer au dénouement, et à venir proclamer la moralité qu'il aura tenue en réserve. Il écrit donc à sa femme des lettres sous un nom supposé, lettres fort tendres et qui font naître de singulières comparaisons dans l'esprit d'Albertine, entre la véhémente passion du mystérieux amant et les vulgaires sentiments de son mari. En cela Edouard est maladroit, car il provoque le danger même qu'il veut éviter; sa femme lui est infidèle pour un être imaginaire, pour une chimère; n'importe, c'est de l'infidélité; de l'infidélité en pensée, si on veut, mais qui n'en peut pas moins se traduire en quelque chose de plus positif; d'ailleurs dans ces cas-là il n'y a pas grande distance de l'idée au fait. Edouard est bientôt convaincu de cette vérité par un incident qu'il n'avait pas prévu dans la composition de son roman. Le neveu du curé, espèce de lourdaud auquel Albertine n'eût jamais fait attention dans une autre circonstance, est cependant celui à qui elle attribue les amoureux dithyrambes qu'elle reçoit; il finit par se mêler aussi de la correspondance. Enfin Edouard croyant que cette comédie d'amour a assez duré, révèle à Albertine le petit rôle qu'il a joué auprès d'elle. Mais grand est son dépit, lorsqu'il s'aperçoit que sa femme a reçu d'autres lettres que les siennes, et a fait des réponses qui ne lui étaient pas destinées. La leçon lui profite, et il jure bien de ne plus se battre avec ses propres armes. Quelques mots heureux ont sauvé l'insuffisance de l'action. M. Volnys et Mme Volnys, chargés des deux uniques personnages de la pièce, ont fait preuve de distinction et d'intelligence.

Nouvelles.

*** Les répétitions de *la Favorite* se poursuivent avec activité à l'Opéra. Samedi on a répété à l'orchestre le troisième acte. Les deux premiers avaient été répétés au commencement de la semaine.

*** Fanny Elssler, que l'on attendait cette semaine à Paris, a dû quitter New-York le 3 novembre, et sera probablement à Paris dans le commencement de décembre.

*** M. Giulio Alary, jeune compositeur italien, qui s'était fait connaître chez nous par plusieurs morceaux remarquables exécutés dans nos concerts, vient de quitter Florence, où il était allé écrire un grand opéra, *Rosmunda*, qui a obtenu un brillant succès sur le théâtre de la Pergola, ainsi que nous l'avons annoncé il y a quelques mois. Le jeune maëstro, rappelé par les instances des nombreux élèves qu'il a formés dans l'art du chant, s'est hâté de revenir à Paris, où nous espérons apprécier bientôt son talent sur un de nos théâtres lyriques.

*** M. Gardel, qui exerça dans l'art de la danse une sorte de souveraineté à la Louis XIV, car il fut pendant cinquante-quatre ans maître des ballets à l'Opera, vient de mourir dans un âge assez avancé.

*** Dimanche prochain aura lieu le concert de la famille Matweitsch, dans lequel on entendra quinze morceaux exécutés par les membres de cette intéressante famille d'artistes.

Le Directeur, A. SPECHT.

HENRI HERZ. OP. 115.

NOUVELLE FANTAISIE ET FINALE ALLA MILITAIRE *sur deux Mélodies de* SCHUBERT.

Du même auteur : **LA DERNIÈRE PENSÉE DE PAGANINI**, arrangée d'une manière très facile. — 2e édition.

Chez **CHABAL**, éditeur, 10, boulevard des Italiens. — **ABONNEMENT DE MUSIQUE** très complet. — **PIANOS de HENRI HERZ** *à vendre* ou *à louer*.

MÉDAILLES D'OR 1827, 1834 ET 1839.

PIANOS DE J. PLEYEL ET CIE.

Facteurs du Roi et de S. A. R. le duc d'Orléans.

Magasins : Boulevard Montmartre, 18, et rue Rochechouart, 20.

On trouve constamment dans ces deux établissements un choix complet d'instruments de toutes les formes et de tous les prix, qui ne laissent rien à désirer tant pour la qualité et l'intensité du son, la solidité et la perfection du méranisme, que pour le fini et l'élégance de la main-d'œuvre.

Tous les pianos sont vendus avec GARANTIE.

En outre, la maison du Boulevard a toujours un grand nombre de PIANOS A LOUER, et un assortiment de PIANOS D'OCCASION à vendre à des prix très modérés.

La maison se charge aussi de toutes les RÉPARATIONS, aux meilleures conditions possibles.

Les immenses approvisionnements que cette maison possède en bois et matières premières de toute nature, sont la meilleure garantie qu'elle puisse offrir au public de l'excellente construction de ses instruments, qui ont acquis à juste titre une réputation européenne.

Souscription.

Pour paraître le 15 novembre, chez Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu :

METHODE DES METHODES DE PIANO,

OU

TRAITÉ DE L'ART DE JOUER DE CET INSTRUMENT,

BASÉ SUR L'ANALYSE DES MEILLEURS OUVRAGES QUI ONT ÉTÉ FAITS A CE SUJET, ET PARTICULIÈREMENT DES MÉTHODES

DE J.-S. BACH, MARPURG, TURK, A.-E. MULLER, DUSSEK, CLEMENTI, HUMMEL, MM. ADAM, KALKBRENNER ET A. SCHMIDT,

ainsi que sur la comparaison et l'appréciation des différents systèmes d'exécution et de doigter de quelques virtuoses célèbres, tels que MM.

CRAMER, MOSCHELÈS, CHOPIN, LISZT, THALBERG, DOEHLER, etc.

OUVRAGE COMPOSÉ SPÉCIALEMENT

pour les classes de piano du Conservatoire de Bruxelles, et pour les écoles de musique de Belgique;

PAR

F. J. FETIS,

Maître de chapelle du roi des Belges, et Directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles;

ET

J. MOSCHELÈS.

Ire partie. Prix : 25 fr. — IIe partie, contenant 18 *Etudes* de perfectionnement expressément composées par *MM. Bénédict, Chopin, Doehler, Heller, Henselt, Liszt, Mendelsohn, Méreaux, Moschelès, Rosenhain, Thalberg,* et *Wolff.* Prix : 18 fr.

Faire une Méthode nouvelle de piano après la multitude de celles qui ont paru, pour dire à peu près les mêmes choses ou d'autres termes, serait aujourd'hui une déception pour le public, une mauvaise spéculation pour l'éditeur. Partant de principes divers, les auteurs de ces ouvrages, dont la renommée a constaté le mérite, ont exposé à peu près tout ce qui peut être dit dans le système de chacun.

Mais pour peu qu'on ait comparé les principes développés dans les principales de ces méthodes, dans celles qui, chacune en leur genre, jouissent de la plus brillante réputation, on est frappé des contradictions qu'elles offrent entre elles concernant les bases les plus fondamentales de l'art du joueur de piano. Le placement de la main, la manière de frapper les touches et de relever les doigts, l'articulation du poignet ou du bras, l'art de produire et de modifier le son, et surtout les règles du doigter, sont autant de sources d'opinions divergentes ou même diamétralement opposées. Rien de plus décourageant pour les maîtres qui ne s'imposent point par un grand talent d'exécution que ces contradictions entre les principes d'artistes éminents qu'ils voudraient prendre pour guides. Ne pouvant choisir entre des autorités qui leur inspirent un égal respect, ils n'osent se porter eux-mêmes arbitres entre tant d'opinions diverses, et tout leur devient incertitude.

C'est pour faire cesser cet état de choses que la *Méthode des Méthodes de piano* a été imaginée et exécutée avec des soins et une persévérance dont il n'y a peut-être pas d'exemple. Tous les ouvrages anciens et modernes publiés en France, en Allemagne, en Angleterre, ont été consultés, analysés; on est remonté à la source de l'objet que se proposait chaque auteur, pour les concilier tous dans ce qui n'était qu'apparent dans leurs contradictions, ou pour les combattre par le raisonnement dans les erreurs où ils ont pu se laisser entraîner. Par cette marche, on a pu parvenir à la découverte de principes généraux et infaillibles sur la plupart des objets précieux de l'art de jouer du piano, notamment à l'égard du doigter, dont on croit avoir formulé les règles invariables. Il est d'autant plus nécessaire de fixer enfin ces règles, que les plus célèbres auteurs de méthodes expriment tous le regret qu'elles n'existent point encore, et le vœu qu'elles soient établies.

Ces explications feront comprendre ce que les auteurs de l'ouvrage que nous publions entendent par le titre de *Méthode des Méthodes de piano*; ce titre ne signifie pas autre chose qu'analyse des principales méthodes, et déduction des règles générales de l'art de jouer de l'instrument. C'est en ce sens que M. Girault Duvivier a fait une *Grammaire des Grammaires* dont le succès a été immense.

Depuis cinq ans les auteurs de la nouvelle méthode ont été occupés de leur ouvrage, de sa revision, de corrections nombreuses, et ont consulté l'opinion de quelques uns des pianistes les plus célèbres qui, en témoignage de l'intérêt que leur inspirait la *Méthode des Méthodes de piano*, ont voulu y attacher leurs noms, en composant les grandes études qui la complètent. Parmi ces artistes, il suffit de nommer MM. Chopin, Doehler, Liszt, Moscheles, Thalberg, Heller, Henselt, Rosenhain, Wolff, etc. M. Moschelès, l'un des fondateurs de l'école moderne des pianistes, et qui jouit d'une des plus belles renommées d'artistes comme grand professeur, comme virtuose et comme compositeur, est d'ailleurs collaborateur de tout le reste de l'ouvrage.

Nous n'avons reculé devant aucun sacrifice pour donner à l'ensemble de l'ouvrage l'autorité qui résulte des noms célèbres des artistes que nous venons de nommer. En l'état où elle se trouve aujourd'hui, nous offrons avec confiance au public la *Méthode des Méthodes de piano* comme le corps de doctrine le plus rationnel qui existe sur l'art de jouer de cet instrument, et nous sommes convaincus que cet ouvrage deviendra le guide indispensable de tout élève animé du désir de connaître à fond l'objet de ses études, et de tout professeur qui veut appuyer ses préceptes sur l'autorité du raisonnement.

Le prix de souscription jusqu'au 15 novembre pour la *Méthode complète*, Ire et 2e partie, est fixé à 15 fr. *net*.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 64.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 15 novembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été:
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. De la musique au Mexique. — Galerie de la *Gazette musicale* Madame Damoreau, par H. BLANCHARD. — Opéra-Comique. Reprise de *Lestocq*. — Liszt à Dinant. — Nouvelles. — Annonces.

CONCERTS

QUI SERONT OFFERTS

AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE,

pendant l'hiver 1840-1841.

9e Concert dans le mois de décembre ou de janvier.

10e Concert dans le mois de février.

11e Concert le 1er avril.

Dans le mois de décembre, MM. les Abonnés recevront un recueil de Six mélodies composées par Meyerbeer, Schubert et Proch.

DE LA MUSIQUE AU MEXIQUE.

L'amour de la musique se développa de bonne heure sous le doux ciel de l'Europe méridionale, et se répandit chez les peuples de l'Italie et de l'Espagne. Dans les palais et dans les chaumières on aimait le chant et les instruments de musique; les danses joyeuses, les romances, les chansons érotiques se transmettaient de père en fils avec la mandoline, le luth ou la guitare. Lorsque les Arabes se furent rendus maîtres de l'Espagne, ils apportèrent à Grenade, à Séville, à Murcie, à Valence, à Cordoue, à Tolède, avec leur esprit chevaleresque et ami de la pompe, leurs instruments de musique, leurs chants et leur poésie asiatiques, et les amalgamèrent avec ceux du pays conquis. La musique était généralement cultivée par les Maures, mais son caractère varié par le mélange qui s'était fait, se confondit à la fin avec le caractère espagnol, quand les Maures eurent été chassés de la Péninsule.

Lorsque l'Espagne à son tour eut étendu son sceptre au delà des mers atlantiques, et que, pour étancher sa soif insatiable de l'or, elle eut détruit les puissants empires de l'hémisphère occidental, les mœurs de la métropole se répandirent dans les colonies; et depuis la Californie jusqu'au Chili et à l'embouchure de la Plata, sa langue et ses usages prévalurent. Mais ces colonies fondées par des guerriers et des moines se peuplèrent pour la plupart d'hommes que les chefs militaires, ou les supérieurs de couvent, ou l'avarice y poussaient. Faut-il s'étonner après cela qu'ils y aient fait si peu de progrès pour le développement de l'hu-

manité en général, et pour la culture des sciences et des arts en particulier? Ajoutez que la politique espagnole, ennemie de toute lumière, cherchait à tenir ses colonies dans l'abaissement, et éloignait de leurs côtes avec la plus grande défiance tout ce qui n'était pas Espagnol.

Ce fut seulement après que la population accrue par les Espagnols d'Europe et leurs descendants eut couvert de villes les hautes Andes, que les arts et les sciences s'y firent jour. Des créoles riches et distingués, après être venus se former en Europe, devinrent, à leur retour, les précepteurs de leurs compatriotes, et fondèrent des écoles qui firent plus pour les arts et les sciences, pour l'agriculture et le commerce, que les nombreux couvents et tout le clergé du pays.

Entre les grandes colonies espagnoles s'est particulièrement distinguée, dès le dernier siècle, par son goût pour les arts et les sciences, la vice-royauté du Mexique, qui, affranchie aujourd'hui du joug de l'Espagne, s'est placée, sous le nom de République mexicaine, au rang des puissances indépendantes. La musique aussi s'est associée à ce mouvement général de progrès. Nous avons pensé que quelques notes rassemblées sur ce sujet pourraient être agréables à nos lecteurs. Nous parlerons d'abord de la musique des Indiens du pays, et ensuite de la musique européenne qui y a été introduite, et qui aujourd'hui y est généralement cultivée avec plus ou moins de succès.

L'esprit de destruction qui animait les Espagnols lorsqu'ils renversèrent l'empire des Indiens du Mexique, nous a dérobé à peu près tous les monuments historiques importants de cet empire; il n'est donc pas étonnant que nous n'ayons presque aucune notion sur la musique des anciens Indiens. Nous savons seulement qu'ils allaient au combat avec une musique guerrière, et qu'ils faisaient usage dans leurs sacrifices d'une espèce de flûte et du tambour. Cependant comme les Indiens d'aujourd'hui suivent à beaucoup d'égards les mêmes coutumes que leurs pères sous Montézuma, on peut juger de leur état passé par leur état actuel, et l'on ne se trompera pas en admettant que la musique des anciens Indiens était encore dans l'enfance. Ils se servaient de tambours faits avec des troncs d'arbre creusés et couverts d'une peau de cerf; leur flûte était un roseau, ou faite d'argile cuite. Ce dernier instrument est encore en usage; il est de la grosseur d'un flageolet et s'embouche de même; aujourd'hui la plupart de ces flûtes sont de bambou et ont de trois à quatre trous; les anciennes faites d'argile sont travaillées avec assez d'élégance. Dans les villages purement indiens on se sert du tambour et de la flûte pour les fêtes religieuses et paroissiales, pour les processions, et pour les cérémonies de la semaine sainte. On frappe sur le tambour des coups détachés comme sur une timbale, tandis que la flûte rend les quatre notes soutenues *ut, ré, mi, ut*.

Cette triste musique, d'une monotonie fatigante, alterne avec un autre instrument également propre aux Indiens, et nommé *clarin*, qui rend des sons peut-être plus tristes encore. C'est un bâton creux de la longueur de huit à dix pieds, à peine de l'épaisseur d'un doigt, ayant à une de ses extrémités une embouchure comme la clarinette, mais plus mince, et à l'autre un large pavillon comme le cor des Alpes. Le tuyau est formé de la tige sèche d'un arbuste très commun dans le pays, et que les Indiens appellent *acocoll*, nom qu'ils donnent souvent à l'instrument lui-même.

Cet étrange instrument se distingue essentiellement des autres instruments de la même espèce, en ce que le son se produit par aspiration; il faut de vigoureux poumons pour le faire résonner. « J'ai vu souvent, dit M. Sartorius, dans les fêtes, les efforts des Indiens pour soutenir long-temps le son, et pour produire des espèces de trilles. Malgré tout cela cette musique est beaucoup au-dessous de ce que produisent les pâtres allemands avec leur long cornet de bois couvert d'écorce de cerisier ou de bouleau. »

Les Indiens se servent aussi dans des fêtes joyeuses, de petits chalumeaux de huit pouces de long ayant cinq trous et faits de bois : on en trouve qui sont fort anciens. Ils exécutent avec cet instrument, toujours accompagné du tambour, différentes mélodies qui n'ont cependant pas l'étendue d'une octave. Cet instrument, nommé *chirimia*, a le son fort et perçant; il est très estimé des Indiens, surtout de ceux qui habitent le *Tenochtitlon*, car ils aiment le grand bruit, principalement quand il s'agit de fêter le patron du village. Ils dissipent alors en fusées leur salaire péniblement gagné, et achètent de grands feux d'artifice qu'ils font partir souvent au milieu du jour. Dans ces fêtes, l'instrument dont nous parlons ne manque jamais, surtout pour les danses exécutées en l'honneur du saint. Ces danses, d'un usage fort ancien, sont pour la plupart mimiques; les Indiens seuls les exécutent, et souvent ils y figurent sous des travestissements d'animaux sauvages. Quant à la musique, elle ne leur appartient pas; ce sont des morceaux de musique espagnole modifiée ou gâtée. Ils ont plusieurs danses d'une origine ancienne qu'ils exécutent de même sur des airs espagnols : telle est *la Malinche*, nom de la maîtresse de Montezuma, suivant la tradition; tel est aussi *el Marques*, nom sous lequel Cortez est encore connu chez les Indiens.

La danse de *la Malinche* est charmante et se distingue par des mouvements gracieux; elle est exécutée par onze hommes et une femme. C'est une jeune fille qui représente la Malinche; un homme remplit le rôle de Montezuma (*il monarca*); un fou, *el viejo* (le vieux), doit naturellement y figurer aussi; il tient en main une fouine empaillée (*zorro*).

Les danseurs se placent sur deux rangs, devant lesquels sont assis le monarque et sa maîtresse. Le costume est celui des Indiens, seulement il est bigarré et orné de paillettes et de rubans. D'une main ils tiennent une crécelle, et de l'autre un éventail de plumes. La danse commence lentement, les danseurs s'avancent en mesure, ils font trois tours et tombent aux genoux du monarque. On forme ensuite diverses chaînes, après lesquelles on présente également un éventail à la Malinche. Celle-ci danse d'abord seule, puis avec Montézuma. A la fin on plante en terre une perche bariolée, au bout de laquelle on suspend autant de longues banderoles qu'il y a de danseurs. Chacun de ceux-ci tient un bout de banderole, et l'on danse de manière que les banderoles roulent régulièrement autour de la perche et se déroulent dans le même ordre.

Un usage bizarre existe parmi les Indiens qui se sont convertis au christianisme; c'est l'exécution de danses mimiques dans les églises même pour célébrer le saint patron. Bulloch, dans son *Voyage au Mexique*, donne la description d'une de ces danses dont il fut témoin, et qui, divisée en plusieurs parties, formait une espèce de petit drame pantomime.

Les acteurs étaient cinq hommes et trois femmes habillés comme on l'était du temps de Montezuma. Un jeune homme qui paraissait représenter ce monarque portait une haute couronne surmontée d'un paquet de plumes rouges. Les adieux d'un jeune guerrier adressés à sa famille avant d'aller au combat formaient le premier acte du drame. Un homme et une femme dansaient en face de l'autel, représentant d'une manière très claire la scène du départ, et finissaient par se mettre à genoux pour demander au ciel de bénir l'expédition.

Au second acte, l'on voyait deux guerriers richement vêtus, dont l'un représentait un Mexicain et avait pour marque distinctive une coiffure très élevée et un morceau

d'étoffe de soie cramoisie attaché à son épaule. Ils exécutèrent d'abord différentes danses, puis ils commencèrent un combat qui se termina par le triomphe du Mexicain : celui-ci fit son adversaire prisonnier et le traîna par les cheveux aux pieds de son souverain. Alors les danses recommencèrent, et le vaincu implorait fréquemment la miséricorde de son vainqueur et du monarque. « Tout cela, dit Bulloch, fut admirablement exécuté; il était impossible de voir une meilleure pantomime, et je m'attendais presque à voir le captif sacrifié aux dieux. »

Quant à la musique qui accompagnait ces danses, l'auteur ne donne pas les renseignements que nous aurions désirés. Il parle d'un vieillard qui conduisit *l'orchestre* avec son violon; mais il ne dit rien sur les autres instruments ni sur la nature de la musique. Il nous apprend seulement que les femmes accompagnaient leurs pas et cette musique avec un petit instrument qu'elles tenaient de la main droite, et qui consistait en une sorte de hochet fait avec une gourde ornée de petites sonnettes d'argent dont l'effet était, dit-il, fort agréable.

Les Indiens ont beaucoup de goût pour le chant. Il serait curieux, sans doute, de recueillir quelques uns de leurs airs populaires, mais il paraît qu'ils ont presque entièrement disparu. M. Sartorius, qui a passé huit mois parmi des Indiens, ne peut assurer s'il existe encore chez eux des chansons nationales. Celles qu'il a entendu chanter n'étaient guère que des airs de danses espagnoles ou des *jaraves*. Toutefois on prétend que dans les contrées éloignées qui avoisinent les montagnes, notamment dans le *Huasteca* et dans le pays des *Otomi*, ils ont encore des chansons et des airs qui leur sont propres, mais tristes et monotones.

A Tlascala, l'Athènes du Mexique, où leur langue est plus élégamment parlée, on chante de vieilles chansons indiennes sur des airs populaires d'Espagne. Les paroles ne sont pas dépourvues de poésie, et elles plaisent à l'oreille lorsqu'elles sont chantées par les indigènes. En voici un échantillon avec la traduction littérale, telle que l'a donnée M. Sartorius.

Itzintlan sete petontli,
Gampazutschilt motecpana
Ocnigilaese indisuela
Noyolotzin quitlilana.

« Au pied d'une montagne que couvrent mille fleurs, j'ai » vu une jeune Indienne qui m'a ravi mon cœur. »

Les Indiens se servent souvent pour s'accompagner, de la *jarana*, petit instrument fait en forme de guitare, plus petit que le violon, et à quatre cordes; plusieurs savent en jouer avec assez d'adresse. On rencontre presque dans chaque chaumière un ou plusieurs de ces instruments qu'ils fabriquent eux-mêmes avec du bois de sapin ou de cèdre; il y en a qui font le corps de l'instrument bombé; ils se servent pour cela de l'écorce d'*armadills*, d'une calebasse, ou du *zacuelli*, gros fruit rond ayant une écorce dure et mince.

Voilà pour la musique des indigènes. Il nous reste à parler de la musique européenne, dont l'introduction au Mexique a marqué une nouvelle phase de l'art dans ce pays. Nous en ferons l'objet d'un second article pour l'un de nos prochains numéros.

Mme DAMOREAU.

GALERIE DE LA GAZETTE MUSICALE.

(Quatrième et dernier article.)

C'est avec un orgueil artistique national que nous satisfaisons, surtout pour madame Damoreau, à l'obligation que la *Gazette musicale* a contractée envers ses abonnés de leur donner, avec les portraits des virtuoses qu'elle leur a envoyés, une biographie de ces artistes célèbres. Ces détails sur les luttes qu'ils ont soutenues et qu'ils soutiennent encore dans la carrière, ce coup d'œil sur leur caractère, cette appréciation de leur talent, sont d'un intérêt général dont tout le monde demeure d'accord. Le chant exerce son empire sur les organisations les plus froides : l'éloquence, qui est la musique de l'esprit, et la mélodie celle du cœur, sont les deux plus nobles. les deux plus irrésistibles puissances du monde civilisé. Si le grand orateur domine en conquérant, règne sur les hommes assemblés, s'il remue, étonne, captive, enlève son auditoire; si la parole sortant de la bouche d'un Mirabeau, d'un Cazalès, d'un Foy ou d'un Berryer frappe la raison, entraîne, subjugue, force les convictions et brise tôt ou tard la force matérielle qu'on affuble toujours de la robe parlementaire, le véritable chanteur, le grand artiste n'a pas moins de pouvoir. Par son art, il s'insinue dans les cœurs, il excite à son gré la joie ou la tristesse; par ses accents dans la musique sacrée, il calme nos pensées tumultueuses, nous élève vers la divinité, grandit la religion et en embellit les pompes. C'est avec le chant que la nourrice console l'enfant qui souffre et pleure, qu'elle le berce et lui donne le doux sommeil. C'est par l'accent d'une romance expressive qu'on attendrit une *belle rebelle;* et, par ce moyen, on la séduit mieux qu'en lui disant une tirade d'amour de la *Bérénice* ou de l'*Andromaque* du tendre et divin Racine.

Quelque blasé qu'il soit, le cœur se ravive et s'épanouit au chant du rossignol dans les bois, par une belle soirée de printemps, alors que tout est harmonie et mélodie dans la nature.

Il est pourtant de ces esprits étroits, de ces cœurs secs et glacés qui ne comprennent pas l'organisation exquise, privilégiée, la physiologie exceptionnelle, le sixième sens, qui distinguent le grand chanteur ou la célèbre cantatrice; ils s'indignent de les voir plus payés qu'un conseiller-d'État ou qu'un ministre. Tout ce qu'ils savent de la grande réputation que Garat a laissée en musique, c'est qu'il était le coryphée des muscadins du directoire, qu'il créait des modes extravagantes, qu'il était fat et impertinent. Ces gens-là ne savent pas, que, comme cette actrice dont nous parle Hoffmann, qui succombe sous le poids du rôle de dona Anna du *Don Juan* de Mozart, on meurt réellement de son art, plein de jeunesse, de gloire et d'avenir, comme Schubert, Chatterton, Weber et Malibran. De cette puissante cantatrice italienne, anglaise, espagnole, à celle qu'on peut nommer le diamant du chant français, la transition est toute naturelle.

Madame Damoreau est, sans contredit, la plus parfaite cantatrice que la France ait vu naître; et, comme cela fut toujours et sera long-temps encore dans notre belle France, cette patrie des arts, ainsi que nous la nommons modestement, cette perle musicale, ce Garat du chant féminin, n'est parvenue à vaincre le préjugé parisien sur les cantatrices françaises qu'en italianisant son nom.

Laure-Cynthie Montalant, qui ne sort point d'une famille d'artistes, montra cependant dès l'enfance un goût prononcé pour le chant. Élevée dans un pensionnat tenu par mademoiselle Jacques, sœur du vénérable abbé qui est

mort aumônier de l'hospice Beaujon, la jeune Cynthie montra tout d'abord une intelligence peu commune, mais surtout un instinct et un sentiment musical exquis. Ses parents, qui ne songeaient nullement à la mettre au théâtre, lui voyant ces dispositions pour la musique vocale, la conduisirent au Conservatoire, pour la faire entrer dans une classe de chant.

Les professeurs chargés de reconnaître l'aptitude des élèves à telle ou telle partie de l'art, déclarèrent que la jeune Laure n'avait point de voix et qu'elle était plus propre à devenir pianiste que cantatrice. En conséquence on l'enrégimenta dans une classe de piano. D'autres professeurs n'avaient-ils pas décidé que Haydn conserverait sa jolie voix d'enfance au moyen d'une opération barbare qui aurait privé la postérité de ses sublimes créations? Voilà de vos arrêts, messieurs les gens d'école! Haydn, au lieu d'être un chanteur agréable, mais inspirant la pitié, est devenu un compositeur de génie; et Cynthie Montalant une cantatrice célèbre et un habile professeur de chant dans ce même Conservatoire qui l'avait déclarée élève incapable, de pianiste secondaire qu'elle aurait été. A quatorze ans elle quitta le Conservatoire, et fut présentée à la reine Hortense, qui l'accueillit comme elle accueillait tous les artistes. La jeune Cynthie fut admise dans la musique particulière de la reine de Hollande.

En 1816, madame Catalani, qui chantait si souvent au Théâtre-Italien, et y mettait en pratique son fameux air : *Son' regina* (je suis reine), permit à mademoiselle Montalant de débuter, mais à condition qu'elle prendrait un nom italien; c'est ainsi que de Cynthie on fit le nom de Cinti. Il fallut même que la jeune cantatrice française employât en quelque sorte un subterfuge innocent pour ne pas trop choquer les préventions ultramontaines, et même celles de ses propres compatriotes : elle se montra donc à l'improviste dans le rôle de Lilla, de *la Cosa rara*, et y fut accueillie avec autant d'étonnement que de faveur. La reine du lieu en prit même un peu d'ombrage, et affecta de la traiter sans conséquence afin de ne pas la faire jouer souvent. Cependant la petite Cinti à qui on reprochait son absence de sensibilité, et qui chantait, disait-on, comme une serinette, se tenait toujours, malgré les mauvais conseils de la presse littéraire, dans les limites du style et du goût le plus pur; elle grandissait en talent, non rapidement, mais avec sûreté, dans l'opinion des véritables connaisseurs, de ce noyau d'artistes consciencieux d'où surgissent toujours les bonnes réputations musicales en tout genre.

Les hautes puissances qui régnaient alors à l'Opéra pensèrent qu'il ne serait peut-être pas trop ridicule d'entendre chanter sur le théâtre de l'Académie royale de musique, et mademoiselle Cinti y fut engagée. Les rôles de Philis dans *le Rossignol*, et d'Amazilli dans *Fernand Cortez*, lui fournirent l'occasion de se montrer avec éclat sur notre première scène lyrique. Un grand reproche lui fut souvent adressé par les journaux du temps, c'était celui de manquer de moyens tragiques à la manière de mesdames Maillard et Branchu; de ne pas comprendre la mélopée antique, traduite par l'*urlo francese*. C'est ici le lieu d'établir pour les lecteurs attentifs de la *Gazette musicale* la différence qui existe entre l'âme dramatique et l'âme musicale; elles s'excluent l'une l'autre, attendu qu'en bonne psychologie on ne peut posséder deux âmes. L'âme dramatique nous pousse à l'expression et à la reproduction des passions violentes par la pantomime; l'âme musicale, plus réglée dans ses mouvements, se manifeste par une peinture plus étudiée, par des choses plus écrites, plus arrêtées, qui n'excluent cependant pas l'expression, expression de convention, si vous voulez, mais qui plaît aux esprits d'élite, aux natures choisies, aux cœurs doués d'une exquise sensibilité. Or, il est évident que la ténuité du son, la grâce de la mélodie, la justesse de l'intonation, doivent souffrir de notables altérations par suite des gestes désordonnés du chanteur ou de la cantatrice. Nous déclarons donc atteint et convaincu d'ignorance musicale, et, de plus, affligé de sens grossiers, tout journaliste et spectateur qui pousse un chanteur à se montrer tragédien ou pantomime aux dépens de la pureté de la méthode. Ce n'est point à dire que nous prétendions qu'il faille qu'une cantatrice ne soit qu'une automate qui rende des sons purs, mais dénués de toute sensibilité; à Dieu ne plaise. C'est ici que la nuance est difficile à bien accuser. Nous allons essayer de la faire sentir.

L'âme musicale exprime tous les sentiments joyeux ou pénibles de la vie par l'émission savante et calculée du son, comme la pensée de Molière et de Racine sort du vers avec une allure simple et naturelle qui en fait oublier le rhythme. Si nous voulons qu'à cet art si noble et si élégant se joigne le mouvement brusque et passionné des Dorval et des Frédérick-Lemaître, nous flétrirons sur leurs tiges de belles fleurs, comme nous avons si rapidement brisé Pasta, Malibran et Grisi, qu'en véritables Welches nous sommes en train d'user à ce barbare jeu.

Madame Damoreau a su résister à ces stupides exigences, à ces critiques absurdes et sans mission : elle est arrivée à la célébrité par sa méthode pure, invariable et suffisamment expressive pour dire toutes les inspirations du cœur. Il y a plus, ces voix qui manquent de volume, d'éclat, de fraîcheur, si vous voulez, ont quelque chose de plus suave, de plus pénétrant; on se sent porté à les plaindre, à les aimer comme une douce et belle figure de jeune poitrinaire; à les préférer à ces voix sonores, timbrées, éclatantes, mais sans ductilité, qui vous représentent ces gens à grosse et insultante santé, toujours prêts à rire partout, de tout et sur tout. Voilà ce que nous pourrions peut-être appeler la poésie jointe à la physiologie du chant.

Avant d'entrer à l'Académie royale de musique, notre charmante cantatrice française eut à soutenir une lutte contre mademoiselle Naldi, fort protégée alors par *il signor* Viotti, directeur de l'Opéra et des Italiens, qui vint échanger à Paris sa célébrité de grand violoniste et d'habile négociant en vins qu'il s'était acquise, contre une réputation de détestable administrateur dramatique. Rebuté de tant d'injustices, le rossignol français s'envola sur les bords de la Tamise. Georges IV, un des premiers violoncellistes de la Grande-Bretagne, et qui chantait Rossini, non avec la voix la plus fausse de son royaume, comme Louis XV chantait le *Devin du village*, au dire de Duclos mais avec une plus haute intelligence musicale que n'en ont ordinairement les têtes couronnées, Georges IV applaudit de ses royales mains notre jolie transfuge, et, après l'avoir payée ainsi en artiste, il la remercia magnifiquement de sa visite en Angleterre en possesseur de l'Inde et des trois Royaumes-Unis.

M. Sosthènes de Larochefoucauld, qu'une ironie de mauvais goût et infiniment trop prolongée par les faux libéraux du temps a poursuivi avec acharnement, M. Sosthènes de Larochefoucauld, qui avait le sentiment des arts et qui savait si bien les aider, comprit que madame Damoreau manquait à la France, et il fit cesser son émigration. Sa rentrée à l'Opéra fut un triomphe, et elle marcha alors de succès en succès. Il n'est point d'ouvrages importants à l'Académie royale de musique, dans lequel elle n'ait créé un rôle marquant : *la Muette*, *le Siége de Corinthe*, *Moïse*, *le Comte Ory*, *Guillaume Tell*, *le Serment*, dans lequel elle composa l'air délicieux qu'elle chante si bien, *Gustave*, *Ali-Baba*, *le Dieu et la Bayadère*, *le Philtre* et *Robert le Diable*, l'ont vue déployer tour à tour le talent le plus varié et le plus uniformément parfait qu'on ait jamais vu sur la scène de l'Opéra. Nous ne faisons, au reste, que confir-

mer ici ce que nous avons répandu dans divers journaux, et ce que nous avons dit lors de son entrée à l'Opéra Comique, où elle a dû changer ses habitudes si exclusivement musicales. Quoiqu'elle dise le dialogue un peu bas, on l'entend bien; elle dit juste et jette le mot avec esprit : il est impossible d'avoir une organisation musicale aussi exquise, un organe aussi mélodieux, sans que toutes les parties de l'intelligence ne se ressentent pas de ce tact fin et délié qui est chez les grands musiciens un sixième sens.

L'auteur de cet article a été à même de l'apprécier mieux qu'un autre en chantant avec elle, dans un concert au Conservatoire, un trio des *Précieuses ridicules* de sa composition, dans lequel madame Damoreau s'est distinguée par ce *brio*, cette pureté de style, cette élégance de vocalisation, ce charme de scène, qui caractérisent son beau talent.

Comme ces capricieux et jolis ruisseaux qui parcourent mille rives qu'ils embellissent et fécondent, madame Damoreau, *prima donna* à l'Opéra italien, rossignol à l'Académie royale de musique, artiste désintéressée de la plupart de nos sociétés lyriques, cantatrice brillante de tous nos concerts, va quitter l'Opéra-Comique, où elle a créé des rôles importants dans *Actéon, l'Ambassadrice, le Domino noir, le Shérif*, etc. Nous désirons que ce théâtre n'en souffre pas. Elle y avait amené le populaire et la bonne compagnie qui s'étaient déshabitués d'y venir.

Et maintenant, voici que madame Damoreau n'ayant pas pu faire que *Zanetta* fût un bon ouvrage, ou du moins un ouvrage à recettes, on l'en a, dit-on, rendue responsable. Cependant si la voix et la méthode de madame Damoreau n'existaient pas, il faudrait les inventer pour l'Opéra-Comique. Avec quelle sécurité on l'écoute chanter! On n'éprouve jamais la moindre inquiétude de la voir échouer dans un trait quelque difficile qu'il soit. Comme elle a laissé loin derrière elle toutes ces chanteuses qui, semblables aux danseuses de corde, vous font frémir à chaque instant de les voir se casser le cou dans leurs périlleux exercices! Il existe toujours une harmonie parfaite entre l'expression de sa figure et sa phrase musicale; ses points d'orgue sont marqués au coin du bon goût et d'une variété infinie; ses gammes chromatiques, en montant ou en descendant, ne sont pas des chevrotements durs et martelés, c'est la justesse et la ductilité du piano, moins la sécheresse du clavier. Si l'on ajoute à ces dons naturels un caractère plein d'obligeance et d'enjouement, on conviendra qu'il est impossible de trouver une plus heureuse organisation. Voyez-la parmi ses confrères dans une soirée d'artistes, se dédommageant des somptueux costumes qu'elle porte souvent au théâtre par la simplicité de sa toilette et de sa coiffure, se mettre au piano et chanter des romances de sa composition, sous lesquelles brille une harmonie pure et distinguée. On est sous le charme d'une déclamation vraie, sentie, d'une mélodie tour à tour naïve ou brillante et d'un accompagnement comme l'écrirait Liszt ou Thalberg; car si, comme sainte Thérèse qui fut docteur de l'église, notre grande cantatrice est docteur ès-science musicale, et grave professeur au Conservatoire, elle est aussi compositeur de délicieuses romances : madame Damoreau est enfin une de ces intelligences privilégiées qui semblent ne point se douter de leur supériorité, qui ne l'imposent à personne et qui vous force, lorsqu'on a le bonheur de la voir, de l'entendre, de reconnaître en elle l'accord d'un beau talent et d'un bon caractère.

Henri Blanchard.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Reprise de Lestocq.

Enfin, cette reprise si long-temps annoncée, mais nous ne pouvons pas dire si impatiemment attendue, a eu lieu jeudi passé, 12. Par l'oubli dans lequel était tombée cette partition de M. Auber, et la nouvelle distribution des rôles, à l'exception de celui du ministre de la police Golofkin, créé par Henri, *Lestocq* était pour beaucoup de personnes un ouvrage nouveau. Tous les personnages ont été représentés par de nouveaux acteurs. Le médecin Lestocq et l'impératrice Elisabeth, qui ont été joués par Thénard, mort à Bruxelles, et madame Pradher, maintenant retirée du théâtre, nous sont réapparus sous les traits de Chollet et de madame Anna Thillon. Eudoxie, femme du chef de la police Golofkin, qui était représentée par mademoiselle Peignat, maintenant madame Roule, qui tient l'emploi de *prima donna* avec talent dans nos principales villes de France, nous a été rendue par madame Félix, et le rôle du capitaine Dimitri, joué dans le principe par Révial, qui arrive d'Italie, où il a fait, dit-on, des progrès comme chanteur, est tombé en partage à Roger, qui donne à ce personnage une teinte de niaiserie ridicule, quand c'est avec un caractère d'étourderie nuancée de naïveté qu'il devrait le jouer.

Les opéras pris dans les mœurs russes ne sont pas heureux à l'Opéra-Comique, et ne paraissent pas destinés à rester à la scène. Dans ce nombre on pourrait citer *Beniowski*, *Charles XII*, *Pierre et Catherine*, etc., etc., et enfin, *Lestocq*. Ce personnage, historique si l'on veut, est une sorte de Figaro politique, ou de Pinto, se démenant, se donnant une peine infinie pour faire une impératrice qui ne se soucie nullement de le devenir; mais le docteur français, qui, sans doute, veut être président du conseil, en arrive à ses fins, et fait monter sur le trône une altesse royale qui se plaint, selon l'ancien et menteur usage, des soucis et des peines attachés au pouvoir suprême. Si ce n'était une jolie femme sous les traits de madame Thillon, on lui donnerait la qualification que Robert Macaire jette à la face de M. son beau-père, le baron de Wormspire.

La musique que M. Auber a composée sur ce roman éminemment politique et tout empreint de conspiration est, comme toutes les choses d'ici-bas, mêlée de bien et de mal. Il nous souvient que nous trouvant dans la loge de Boïeldieu à la première représentation de cet ouvrage, notre illustre et national compositeur approuvait chacun des morceaux de la voix et du geste, sans doute par position et par suite aussi de cette bienveillance universelle qui le caractérisait. Cependant un passage dans le finale du premier acte lui arracha une grimace involontaire. Ce passage, qui est aussi dans l'ouverture, est celui qui fait entendre un *fa* dièze en forme de neuvième ou d'appogiature perçante que se renvoient les premiers violons, les voix et les violoncelles en imitations. Il faut que cette licence harmonique en petites notes soit d'un effet bien crû pour qu'elle ait dérangé la figure approbative et douce de ce pauvre Boïeldieu. S'il n'y avait que cet inconvénient dans la partition de M. Auber on l'oublierait facilement; mais de *Lestocq* datent les ouvrages du genre des *Chaperons Blancs*, d'*Actéon*, du *Lac des Fées*, de *Zanetta*, qu'on peut ranger dans la catégorie des homélies de l'archevêque de Grenade. A l'exception de la chanson de table qui a l'air de vouloir être un air national, le premier acte est faible de musique. Il y a cependant un assez beau duo entre Lestocq et l'impératrice; mais celui en *la* mineur entre Eudoxie et Dimitri, et qui finit en trio, est sans couleur, sans caractère, sans effet scénique. La

romance en *si* bémol du second acte, dialoguée au troisième couplet, est jolie; mais elle rappelle par son chant et son accompagnement de clarinette obligée une délicieuse mélodie de Beethoven placée dans un ancien vaudeville du Gymnase intitulé : *la Chatte métamorphosée en femme*, et arrangée sur ces paroles : *Change-moi, Brahma!* etc.

Nous ne savons si le morceau à trois voix chanté par mesdames Thillon, Félix et Darcier est un air russe; mais en tous cas, il est d'un caractère commun, même avec le triangle obligé qui l'accompagne. S'il était possible que les trois récitantes chantassent juste lorsqu'elles passent de *la* majeur en *ut* majeur, le morceau y gagnerait peut-être quelque chose. Un duo à larges proportions entre Golofkin et Eudoxie, chanté par Henri et madame Darcier au troisième acte, est ce qu'il y a de plus saillant dans l'ouvrage de M. Auber. Ce morceau est mélodique, orchestré d'une manière riche et puissante; il est bien déclamé, et serait d'un bel effet de scène, n'était l'arrivée ridicule de deux Cosaques qui viennent pour administrer le knout jusqu'à la mort à une pauvre femme, comme on disait naguère en langue romantique. Il y a au quatrième acte un trio de femmes qui commence d'une manière délicieuse : c'est un gentil bavardage féminin plein d'élégance et de vérité; il est accompagné par un papillotage d'orchestre qui pétille d'esprit; mais lorsque l'impératrice, qui est au nombre des récitantes, apprend qu'elle n'est pas aimée de son cher capitaine, le morceau tourne en musique de mélodrame accompagnée par des trombones qui vous coupent votre satisfaction.

Chollet joue et chante fort bien le rôle important de Lestocq qui n'inspire pas le moindre intérêt. Il dit avec une belle ampleur de voix les deux couplets en *ut* majeur du second acte : *Elle est à nous*. Il dit également avec esprit et en bon comédien dans le trio qui suit, en parlant du mari jaloux : *Pendant qu'il veillera sur elle, il ne veillera pas sur nous*. Et puisque nous en sommes à la manière dont la pièce a été jouée, nous devons dire à madame Anna Thillon, dans son propre intérêt et dans celui de la vérité, qu'elle est loin d'avoir fait oublier la gracieuse madame Pradher dans le rôle d'Elisabeth. Madame Thillon s'obstine dans son gentil petit patois anglais, ou baragoin français qui peut être agréable dans un caprice d'intimité, mais qui est infiniment trop prolongé sur notre seconde scène lyrique où, puisqu'on ne chante pas comme en Italie, il faut au moins tâcher de parler français, et ne pas dire : Jé voulé vous fére part de mé projé, et une infinité d'autres locutions articulées à dents serrées qui étonnent nos bons bourgeois, à qui l'on a dit souvent que le théâtre de l'Opéra-Comique est un théâtre national. Si madame Thillon rachetait cet inconvénient par un talent vocal hors ligne, on prendrait patience; mais sa voix flexible, légère d'ailleurs, est pointue et peu posée. Sa vocalisation brillante ne justifie pas toujours son audace, et la fait arriver souvent sur des intonations douteuses. Ce que madame Thillon pourrait faire de mieux, et ce que probablement elle ne fera pas, ce serait de demander des leçons de chant à madame Damoreau.

Henri a fort bien joué le rôle difficile de Golofkin qu'il a créé, ainsi que nous l'avons dit; et il n'a pas moins bien chanté avec madame Darcier le beau duo de la lettre au troisième acte.

Madame Félix a également bien chanté et joué le personnage peu important d'Eudoxie; et nous pensons qu'un échange de rôle entre madame Thillon et cette jeune et jolie cantatrice ne pourrait qu'être agréable au public et au compositeur.

M. S.

LISZT A DINANT.

Dans le courant du mois dernier, un jeune homme pâle qui voyageait en poste comme un homme fort pressé d'arriver, fit arrêter sa chaise à l'hôtel de la poste à Dinant, et demanda des chevaux pour continuer sur-le-champ son voyage vers Hambourg. On lui répondit fort tranquillement qu'il n'était plus l'heure de se presser ainsi, parce que la soirée s'avançait, et que le prochain relai était Namur dont il trouverait les portes fermées quelque diligence qu'il pût faire. — Et pourquoi cette fermeture inusitée? demanda le jeune homme pâle. — Ah! monsieur, c'est à cause de la question d'Orient.

Quoiqu'il lui parût assez singulier que les portes de Namur se fermassent à huit heures, *relativement à la Syrie* qui s'en trouve éloignée de quelques centaines de lieues, le jeune homme pâle se résigna comme il le faut bien faire devant l'entêtement brutal des faits, et demanda son dîner, qu'on lui fit attendre comme de raison. Pour lui faire prendre patience, on lui servit en attendant le programme d'un concert donné le soir même par la grande Société d'harmonie de la ville de Dinant. En parcourant ce factum, le jeune homme s'arrêta devant le n° 7 ou 8 qui annonçait la grande Fantaisie de Liszt sur *les Huguenots*, exécutée par M. ***, amateur. Parbleu, se dit-il après avoir lu, ce sera curieux de voir un amateur aux prises avec un morceau qui passe à juste titre pour être quelque peu diabolique. Allons à la Société d'harmonie : si je ne puis m'y promettre un plaisir extrême, je suis sûr du moins de ne pas m'y ennuyer. Et il s'en fut comme il l'avait dit.

Il attendit avec quelque impatience jusqu'à ce qu'enfin l'amateur désiré, qui ne manque pas de talent, vînt se mettre au piano. A ce moment on vit le jeune homme pâle manifester une curieuse anxiété. L'amateur attaque la magnifique fantaisie de Liszt avec un courage digne d'un meilleur sort. Hélas! on n'entendit pendant quinze mortelles minutes qu'une musique incohérente, des groupes de sons bizarres au travers desquels disparaissait l'ardente pensée du compositeur, un fouillis de notes perdues, sans suite, sans ensemble. Comme on ne comprenait pas, on n'écoutait plus, les dames causaient, les hommes battaient la mesure avec leurs bottes, et le jeune homme pâle comprimait à peine les crispations d'une violente mauvaise humeur.

Pour les ennuyés de petite ville tout est curiosité et spectacle, mais avant tout les étrangers, qui sont reconnus, signalés, inspectés, scrutés au moment même de leur apparition. Le jeune homme pâle et sa mauvaise humeur visible étaient donc l'objet d'un examen assez direct dès avant la fin du morceau. Un indigène, empressé comme de coutume d'exercer une hospitalité curieuse, s'approcha de lui, et après lui avoir adressé quelques lieux communs obligeants sur l'ennui que devait lui causer la faiblesse d'exécution de cette musique, reclama l'indulgence due aux amateurs. — De l'indulgence! reprit-il en serrant fortement le bras de l'indigène, de l'indulgence! non monsieur, il n'en faut pas. Tout pianiste qui se pose en face d'un public doit avoir la conscience de sa force et ne pas la dépasser. Il ne doit pas, s'il se reconnaît impuissant à la rendre, s'exposer à travestir, à défigurer, à rendre stupide la pensée d'un compositeur. C'est un devoir de ne pas compromettre pour un instant, pour long-temps peut-être, la réputation de l'auteur dont il traduit l'œuvre. Je vous le demande, monsieur, quelle opinion vos auditeurs peuvent-ils conserver de ma... de la musique de Liszt? Et sans attendre une réponse, il salua poliment et sortit.

On pense bien que cette véhémente réponse fut à l'instant répandue et commentée dans toute la salle, et qu'on jugea

avec raison que ce jeune homme pâle ne pouvait être que Liszt. Une députation fut donc organisée à l'instant, députation dont le pianiste-amateur eut le bon goût de faire partie, et l'on se rendit à l'instant à l'hôtel où logeait le grand artiste pour le supplier de pardonner à la Société d'harmonie la profanation qui venait d'y être commise, et le supplier de jouer lui-même sa fantaisie sur *les Huguenots* en signe de réconciliation. La prière était faite de si bonne grâce qu'il était impossible de s'y refuser, Liszt s'y rendit sans peine et rentra en triomphateur au milieu des acclamations universelles de l'assemblée, qui était demeurée en permanence, et qui se leva tout entière sur son passage.

Inutile de dire comment Liszt joua, et quels applaudissements frénétiques le récompensèrent. On eût dit que la salle allait crouler. Toutes les dames jetèrent à ses pieds leurs bouquets, aussi frais que ceux d'une capitale.

Cette bonne fortune n'avait fait qu'allumer les désirs des gens de Dinant. Ils se hasardèrent jusqu'à demander à Liszt de vouloir bien improviser. Malheureusement il était survenu un obstacle matériel, un empêchement dirimant : on comptait à ce moment dans la caisse du piano de sous-préfecture, sept marteaux brisés et quatre à cinq cordes cassées.

Le lendemain matin le jeune homme pâle, escorté par les bénédictions des Dinantois, prenait la route de Hambourg à l'heure où les portiers militaires de Namur voulaient bien le permettre.

Et voilà comment l'affreuse question d'Orient a valu à la ville de Dinant un plaisir immense, inespéré, en attendant le cataclysme de la guerre universelle.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui, par extraordinaire, à l'Opéra, la 206e représentation de *Robert-le-Diable*, par MM. Duprez, Levasseur et madame Dorus-Gras, le trio par excellence.

*** Mademoiselle Pauline Leroux, qu'un excès de travail avait rendue malade, est rétablie aujourd'hui, et pourra probablement reparaître mercredi prochain dans le *Diable amoureux*, dont les représentations avaient été interrompues par son absence.

*** M. Halévy, qui vient à peine de terminer son ouvrage en trois actes pour l'Opéra-Comique, s'occupe en ce moment d'un grand opéra en cinq actes pour l'Académie royale. Le poëme est de M. de Saint-Georges, le spirituel collaborateur de M. Scribe. Provisoirement cet ouvrage porte le titre du *Chevalier de Malte*.

*** On parle d'un pas nouveau que règlerait Albert pour les deux sœurs Elssler; ce pas pourrait être avantageusement placé dans les *Noces de Gamache*.

*** Une indisposition de mademoiselle Heinefetter retarde de quelques jours les débuts de cette jeune et belle cantatrice; mais nous la verrons incessamment à l'Opéra dans le rôle de *la Juive*, d'Halevy.

*** On dit que l'Opéra-Comique, où se trouvent maintenant réunis les principaux artistes de la Renaissance, a le projet d'ajouter à son répertoire *la Chaste Suzanne* de M. Monpou. Le public ne saura pas gré à M. Crosnier de cette reprise, qui serait tout-à-fait inutile et insignifiante.

*** Il paraît que Chollet et mademoiselle Prévost ne renouvelleront pas avec l'administration de l'Opéra-Comique leur engagement qui expire le 12 mai prochain.

*** Parmi les opéras d'importance secondaire, au moins quant à l'étendue, qui doivent être montés simultanément avec ceux d'Auber, d'Halévy et d'Adam, on cite celui de M. Kastner, qui aura pour titre *Maschera*; il est en deux actes. Le poëme est de MM. A. Arnould et Jules de Wailly; puis une pièce en un acte de M. Collet, professeur d'harmonie au Conservatoire.

*** Madame Eugénie Garcia a rompu son engagement avec l'Opéra-Comique; elle y chantera encore six fois, et partira alors, dit-on, pour l'Italie, où de brillants engagements l'attendent.

*** La reprise de l'*Elisir d'amore* a eu lieu jeudi à l'Opéra-Italien et avec une perfection telle, qu'on eût dit que la dernière représentation de cet ouvrage avait à peine précédé celle-ci de quelques jours. Madame Persiani, que nous devons nommer avant tous les autres chanteurs, a fait des prodiges d'art, de grâce et de goût. Lablache, dans les scènes de bouffonnerie du charlatan, a donné pleine carrière à cette bonhomie ironique, à cette puissante verve comique qui ont fait de lui un type unique en Europe. Tamburini peut se reprocher quelque affectation, comme toujours; et c'est un défaut accessoire qui ne nuit en rien au fonds de l'exécution musicale. Mario chante avec beaucoup de fraîcheur et de naïveté le rôle de Nemorino, qui ne demande guère de qualités plus saillantes.

*** Le théâtre de la Renaissance, en abandonnant le genre de l'opéra, n'a point renoncé aux bals des saturnales carnavalesques. Tolbecque a été engagé comme chef d'orchestre pour ces fêtes de nuit.

*** La nouvelle direction de la Porte-Saint-Martin a l'intention de faire représenter des ballets; mesdemoiselles Mélanie Noblet et Guichard y sont engagées comme danseuses; M. Varin sera maître des ballets à ce théâtre, dont la réouverture est très prochaine.

*** Un succès très remarquable a été obtenu la semaine dernière aux concerts Saint-Honoré par l'ouverture des *Francs-Juges*, de Berlioz, exécutée avec tout l'ensemble que peut exiger l'oreille la plus difficile; elle a enlevé tous les suffrages. M. Valentino va faire exécuter une nouvelle symphonie de Taeglichsbek.

*** L'ouverture à grand orchestre que M. Xavier Boisselot, pensionnaire du roi à Rome, de retour de son voyage d'Allemagne, a fait exécuter à la séance annuelle de l'Institut, vient d'être exécutée de nouveau avec succès à la salle des concerts Vivienne.

*** On n'a pas d'exemple d'une carrière aussi longue et aussi bien remplie que celle de Gardel, le chorégraphe qui vient de mourir. Né à Nanci, d'un maître des ballets du roi Stanislas, descendu du trône de Pologne et qui fit tant d'heureux sous le nom du *Bienfaisant*, Gardel avait débuté en 1774 à l'Académie royale de musique. D'abord, simple danseur, il s'était fait remarquer par sa noblesse, sa force et son goût. Un jour, luttant de succès avec Vestris, il se blessa de telle sorte qu'il lui en resta une grande faiblesse dans les reins. De ce moment, Gardel se voua tout entier à la chorégraphie, bien qu'il eût, en même temps, cultivé plusieurs arts. Les anciens amateurs se rappellent qu'il jouait fort bien le solo de violon dans son ballet de *la Dansomanie*. Il a contribué à l'abolition du règne de *la Pochette*.

*** On annonce que la Société des concerts du Conservatoire vient de mettre à l'étude des œuvres célèbres de compositeurs allemands qui n'ont pas encore été exécutées en France. Cette tentative compléterait heureusement celles qui ont été faites pendant la dernière campagne pour populariser de nouveau quelques fragments de Haendel, Gluck et Mozart.

*** L'A, B, C, ou solfége pour les enfants, par M. Panseron, paraîtra le 1er décembre.

*** Le 22 de ce mois aura lieu au Conservatoire de musique et de déclamation la distribution générale et annuelle des grands prix du chant, de la harpe, du piano, des instruments à vent et à cordes, de déclamation, de tragédie et de comédie. Cette belle solennité sera présidée par M. de Cossigny, président de la commission des beaux-arts, et par M. de Keratry, pair de France, vice-président de la commission des théâtres royaux.

*** Un concours de violons et de basses est ouvert tous les jours, à midi, au théâtre de la Renaissance. Demander M. Cuvelot, chef d'orchestre.

*** Une jeune danseuse étrangère, mademoiselle A. M***, avait disparu tout-à-coup de la scène de l'Opéra, comme nous l'avons dit dernièrement. La *Gazette des Tribunaux* nous apprend que, grâce au télégraphe, elle a été rejointe à Boulogne en compagnie d'un artiste de l'Académie royale de musique. Aujourd'hui, dit la même feuille, ces deux jeunes gens sont arrivés à Paris; et à moins qu'un accord amiable et un désistement conseillé par la raison n'interviennent, le parquet devra suivre sur la plainte en détournement de mineure dont il se trouve maintenant saisi.

*** Mademoiselle de Paw Varny est partie pour Rouen où elle va tenir l'emploi de première chanteuse.

*** Madame Teresa Rondelli, peintre italien, vient de dessiner en lithographie le portrait de M. David Banderali, professeur de chant.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Amiens.* — Le *Journal de la Somme* annonce que la veuve du célèbre compositeur Lesueur a offert à notre ville vingt et une partitions des ouvrages de son mari, avec deux pages autographes de musique tracées par lui. Le maire a été chargé de remercier madame Lesueur au nom du conseil municipal.

*** *Rouen.* — Mademoiselle Faye, cette chanteuse qui venait de Strasbourg avec la prétention de nous indemniser de tous nos mécomptes en fait de cantatrices, avait échoué dès sa première apparition sur notre théâtre. Elle ne s'est point tenue pour battue, et elle a reparu dans *la Juive*. Sa chute a été égale à celle du premier jour.

*** *Nantes.* — Le *Breton* annonce que le directeur de notre théâtre fait mettre à l'étude *le Cent-Suisse*, dont la partition vient de paraître. — La Société académique a tenu dimanche, 8 novembre, sa séance publique annuelle. La musique était venue remplir les intervalles des lectures. La séance a été ouverte par un duo de pianos entre mademoiselle Lambert et une de ses plus brillantes élèves, mademoiselle Clarisse Bardou-Moncouzu. Les suffrages flatteurs qui ont accueilli ce morceau de Kalkbrenner sont aussi honorables pour l'élève que pour le maître; car cette élève sera un excellent professeur que mademoiselle Lambert léguera à notre ville.

*** *Bordeaux.* — Madame Clara Margueron a fait mardi son premier début avec succès dans *la Juive*.—Le concert de Mlles Milanollo a eu tout le succès auquel on devait s'attendre. Ces charmants enfants avaient réussi à réunir autour d'elles un public d'élite qui n'a fait faute de les accueillir avec la plus vive sympathie et les plus sincères applaudissements. On ne peut se figurer à quel degré de perfection atteint l'archet des jeunes violonistes. C'est plus qu'un écho des grands maîtres, c'est quelquefois le grand maître lui-même. La vigueur brillante des gammes, la moelleuse ampleur des sons, la simplicité grave et savante des thèmes, rien ne manque au talent des aimables virtuoses. On promet incessamment un nouveau concert où les deux sœurs se feront entendre.

*** *Toulouse.* — L'opéra de *la Chaste Suzanne*, de M. Monpou, a été représenté pour la première fois à notre théâtre du Capitole. A l'exception de quelques morceaux dont les détails ont plu, le reste de la partition a été plus que froidement accueilli.

*** Le violoniste Dancla, dont nous avons annoncé le voyage dans le Midi, vient de donner à Bagnères un beau concert auquel assistait toute l'élite de la société de cette ville. Le succès du bénéficiaire a été tel qu'on pouvait l'attendre de son talent et de la réputation qui l'avait précédé dans son pays natal. M. Dancla se rend à Tarbes, puis à Bordeaux, où il se fera probablement entendre avant son retour à Paris.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Florence*, 22 *octobre*. — L'opéra si long-temps attendu du prince de Poniatowski a été enfin représenté le 11 de ce mois au théâtre della Pergola. C'est la troisième phase d'existence et de publicité pour cet ouvrage exécuté d'abord en société, puis à Lucques, comme nous l'avons annoncé. La musique est l'œuvre d'un commençant qui paraît doué de beaucoup de talent dans son art: tel est le jugement du public florentin. Le prince a été rappelé huit fois. L'exécution, confiée à des talents de premier ordre, tels que Mme Ungher, MM. Ronconi et Musich, a été des plus satisfaisantes et a procuré de grandes jouissances à l'assemblée; la mise en scène était fort brillante. On dit que le prince travaille à un nouvel opéra.

Le Directeur, A. SPECHT.

HENRI HERZ. OP. 115.

NOUVELLE FANTAISIE ET FINALE ALLA MILITAIRE

sur deux Mélodies de SCHUBERT.

Du même auteur : **LA DERNIÈRE PENSÉE DE PAGANINI**, arrangée d'une manière très facile. — 2e édition.

Chez **CHABAL**, éditeur, 10, boulevard des Italiens. — **ABONNEMENT DE MUSIQUE** très complet. — **PIANOS** de **HENRI HERZ** *à vendre* ou *à louer*.

Médailles d'or 1827, 1834 et 1839.

PIANOS

DE J. PLEYEL ET Cie.

Facteurs du Roi et de S. A. R. le duc d'Orléans.

Magasins : *Boulevard Montmartre*, 18, et *rue Rochechouart*, 20.

On trouve constamment dans ces deux établissements un choix complet d'instruments de toutes les formes et de tous les prix, qui ne laissent rien à désirer tant pour la qualité et l'intensité du son, la solidité et la perfection du mécanisme, que pour le fini et l'élégance de la main-d'œuvre.

Tous les pianos sont vendus avec **GARANTIE**.

En outre, la maison du Boulevard a toujours un grand nombre de **PIANOS A LOUER**, et un assortiment de **PIANOS D'OCCASION** à vendre à des prix très modérés.

La maison se charge aussi de toutes les **RÉPARATIONS**, aux meilleures conditions possibles.

Les immenses approvisionnements que cette maison possède en bois et matières premières de toute nature, sont la meilleure garantie qu'elle puisse offrir au public de l'excellente construction de ses instruments, qui ont acquis à juste titre une réputation européenne.

DEUX ABONNEMENTS DE MUSIQUE

POUR

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRA,

Chez MAURICE SCHLESINGER,

97, *rue Richelieu*.

PREMIER ABONNEMENT,

50 fr. par an.

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 fr.; il recevra pendant l'année *deux morceaux de musique instrumentale, ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qui lui plaira, il pourra *le garder* jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on *donnera* à chaque Abonné pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière, l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique en toute propriété.

L'abonnement de *six mois* est de 50 fr., pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour *trois mois* le prix est de 20 fr.; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois.

SECOND ABONNEMENT,

30 fr. par an.

L'ABONNÉ paiera la somme de 30 fr. par an; il recevra *deux morceaux de musique, ou un morceau et une partition*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine.

L'abonnement de six mois est de 18 fr., et de trois mois, 12 fr.

En province on recevra quatre morceaux à la fois.

N. B. MM. les Abonnés ont à leur disposition une grande bibliothèque de plus de 2,000 partitions anciennes et nouvelles et des partitions de piano gravées en France, en Allemagne et en Italie. Pour répondre aux demandes réitérées, on n'enverra jamais en province plus de quatre morceaux à la fois, ou, à la volonté de l'Abonné, trois morceaux et une partition. — *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 65.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 19 novembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS,

SOMMAIRE. Une visite à Beethoven, épisode de la vie d'un artiste allemand; par R. WAGNER. — Chronique dramatique. — *Revue critique :* Exercices pour la voix, par M. Manuel Garcia; par MAURICE BOURGES. — Lettre de M. Daussoigne. — Nouvelles. — Annonces.

CONCERTS

QUI SERONT OFFERTS

AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE,

pendant l'hiver 1840-1841.

9e Concert dans le mois de décembre ou de janvier.

10e Concert dans le mois de février.

11e Concert le 1er avril.

Dans le mois de décembre, MM. les Abonnés recevront un recueil de Six mélodies composées par Meyerbeer, Schubert et Proch.

UNE VISITE A BEETHOVEN.

ÉPISODE DE LA VIE D'UN MUSICIEN ALLEMAND.

« Pauvreté, dure indigence, compagne habituelle de l'artiste allemand, c'est à toi qu'en écrivant ici ces pieux souvenirs je dois adresser mon invocation première. Je veux te célébrer, toi, ma patronne fidèle, qui m'as suivi constamment en tous lieux; toi qui de ton bras d'airain m'as préservé des vicissitudes d'une fortune décevante, et qui m'as si bien abrité contre les rayons enivrants de son soleil, grâce au nuage épais et sombre dont tu as toujours voilé à mes regards les folles vanités de ce monde. Oui, je te remercie de ta sollicitude maternelle; mais ne pourrais-tu pas désormais la pratiquer en faveur d'un nouveau protégé? car la curiosité m'aiguillonne, et je voudrais, ne fût-ce que pour un jour, essayer de l'existence sans ta participation. Pardonne, austère déesse, à cette velléité d'ambition! Mais tu connais le fond de mon cœur, et tu sais quelle dévotion sincère j'aurai toujours pour ton culte, alors même que je cesserais d'être l'objet favori de ta prédilection. Amen! »

L'adoption de cette prière quotidienne doit vous dire assez que je suis musicien et que l'Allemagne est ma patrie. Une ville de moyenne importance me donna le jour. Je ne sais quelles étaient les vues de mes parents sur ma condition à venir; mais ce que je me rappelle, c'est qu'un soir, ayant entendu exécuter une symphonie de Beethoven, j'en[illegible] dans la nuit un accès de fièvre, je tombai malade, et qu'après mon rétablissement je devins musicien. Cette circonstance peut expliquer la préférence que je donnai con-

stamment dans la suite aux œuvres de Beethoven, quelle belle musique que j'aie maintes fois entendue. C'était pour moi une affection, une idolâtrie à part. Ma plus vive jouissance fut de me plonger dans l'étude intime, approfondie de ce puissant génie, jusqu'à ce que je crus m'être identifié pour ainsi dire avec lui, jusqu'à ce que mon esprit, nourri d'inspirations de plus en plus sublimes me parût être devenu une parcelle de ce rare et merveilleux esprit, jusqu'à ce qu'enfin j'arrivai à cet état d'exaltation que bien des gens traitent de démence.

Folie bien tolérable pourtant, et bien inoffensive. Cela ne me procurait qu'un pain fort sec et une boisson fort crue; car on ne s'enrichit pas en Allemagne à courir le cachet. Après avoir vécu de la sorte assez long-temps dans ma mansarde, je vins un jour à penser que le grand artiste, objet de ma profonde vénération, vivait encore, et j'eus peine à m'expliquer comment cette idée ne m'était pas venue plus tôt. Le fait est que jamais jusque là je ne m'étais représenté Beethoven sous une forme humaine pareille à la nôtre, et soumis aux besoins et aux appétits de la nature. Et cependant il existait, il vivait à Vienne, et dans une condition à peu près semblable à la mienne. Dès lors je n'eus plus un instant de repos; toutes mes pensées, tous mes désirs étaient dirigés vers un seul but: voir Beethoven. Nul musulman n'entreprit jamais le pèlerinage au tombeau du Prophète avec plus de foi ni d'ardeur que m'en inspirait mon projet. Mais comment m'y prendre pour le mettre à exécution? C'était pour moi une grande affaire que d'aller à Vienne, car il fallait de l'argent pour le voyage, et, pauvre diable que j'étais, je gagnais à peine de quoi subvenir aux plus pressantes nécessités. Il fallait donc avoir recours à des moyens exceptionnels pour me procurer les fonds nécessaires, et ce fut dans ce but que j'allai proposer à un éditeur plusieurs sonates pour le piano que j'avais composées sur le modèle de celles de Beethoven. Le marchand me démontra en peu de mots que je n'étais qu'un fou avec mes sonates, et il me donna le conseil, si je voulais avec le temps gagner quelques écus avec ma musique, de me faire d'abord une petite réputation avec des galops et des pots-pourris. Je frémis d'indignation; mais le désir passionné qui m'obsédait fit taire tous mes scrupules, et je me mis à composer des galops et des pots-pourris. Seulement je m'abstins dans l'intervalle de jeter un seul regard sur les partitions de Beethoven, car j'aurais cru commettre une profanation honteuse. Mais, hélas! je ne gagnai rien à avoir sacrifié ainsi mon innocence: l'honnête éditeur me déclara qu'il était indispensable de jeter préalablement les fondements de ma renommée par une ou deux publications gratuites. Je restai pour la seconde fois interdit, et je me retirai le désespoir dans l'âme. Mais l'excès même du dépit et de la rage me devint propice, car je composai dans cet état plusieurs galops formidables qui me valurent enfin quelques honoraires, et je crus enfin en avoir assez recueilli pour me mettre en route. Deux ans s'étaient écoulés pourtant, et je tremblais sans cesse que Beethoven ne vînt à mourir avant que j'eusse fondé mon crédit sur le mérite de mes galops et de mes pots-pourris. Mais, Dieu soit loué, il avait attendu cette heure mémorable. O saint Beethoven! pardonne-moi cette renommée indigne que je n'ai briguée que pour conquérir le bonheur et la gloire de te connaître.

Quelle fut ma joie en me voyant libre enfin d'accomplir mon projet! quel fut mon bonheur en faisant mes préparatifs de départ! Ce fut avec une sainte émotion que je franchis la porte de la ville pour me diriger vers le Sud. J'aurais volontiers pris place dans une diligence, non que je redoutasse la fatigue d'un voyage à pied (quelle épreuve m'eût paru trop pénible pour voir mon souhait exaucé!), mais c'est que je serais ainsi arrivé plus vite à Vienne. Malheureusement, mon renom en qualité de compositeur de galops n'était pas encore devenu assez célèbre pour me permettre une telle commodité. Cette réflexion m'inspira une résignation à toute épreuve, et je me félicitai d'avoir déjà surmonté tant d'obstacles. De quels rêves enchanteurs ne se berçait pas mon imagination! Un amoureux revenant après une longue absence auprès de sa bien-aimée ne sent pas plus délicieusement battre son cœur. Je traversai ainsi les belles campagnes de la Bohême, ce pays privilégié des joueurs de harpe et de chanteurs nomades. Dans un petit bourg, je fis la rencontre d'une de ces nombreuses troupes de musiciens ambulants, orchestre mobile composé d'un violon, d'une basse, d'une clarinette, d'une flûte et de deux cors, sans compter une harpiste et deux chanteuses pourvues d'assez jolies voix. Pour quelques pièces de monnaie ils exécutaient des airs de danse ou chantaient quelques ballades, et puis ils allaient plus loin recommencer le même manège Un jour, je les trouvai de nouveau sur mon chemin, campés à l'abri d'un quinconce qui bordait la grande route et occupés à prendre un frugal repas. Je me présentai à l'escouade comme exerçant le même métier qu'eux, et nous fûmes bientôt amis ensemble. Je m'informai timidement si leur répertoire de contredanses contenait quelques uns des galops dont j'étais l'auteur; mais, Dieu merci! ils n'en avaient point entendu parler, et leur ignorance me combla de joie. — Mais vous jouez aussi, leur dis-je, d'autre musique que des contredanses? — Sans doute, me répondirent-ils, mais seulement entre nous, et non pas devant le monde. En même temps ils déballèrent leur musique, et mon premier coup d'œil tomba sur le grand septuor de Beethoven. Je leur demandai avec surprise si c'était là un de leurs morceaux favoris. — Pourquoi donc pas? répliqua le plus âgé de la troupe; si Joseph n'avait pas mal à la main et qu'il pût remplir la partie du premier violon, nous nous donnerions ici même ce plaisir. Dans un transport d'ivresse, je m'emparai vivement du violon de Joseph, en promettant de faire de mon mieux pour le remplacer, et nous entreprîmes aussitôt le septuor.

Quel ravissement d'entendre là, à ciel ouvert, au bord d'une grande route de la Bohême, ce magnifique ouvrage exécuté par une bande de musiciens ambulants avec une pureté, une précision et une profondeur de sentiment telles qu'on les trouve rarement chez les virtuoses les plus huppés. Grand Beethoven! ce fut vraiment un sacrifice digne de ton génie auquel je participai. Nous étions arrivés au finale quand une chaise de poste élégante, que nous n'avions pu apercevoir à cause du coude de la chaussée, s'arrêta silencieusement en face de nous. Un jeune homme d'une taille excessivement élancée, et d'un blond non moins exagéré, était étendu sur les coussins, et prêtait à nos accords une oreille attentive; puis il tira de sa poche un agenda pour y consigner quelques notes, et après avoir jeté devant nous une pièce d'or, il continua sa route en adressant à son domestique quelques mots d'anglais.

Cet événement nous interloqua un peu; heureusement que le septuor était fini. J'embrassai mes nouveaux amis et je me disposai à faire route avec eux; mais ils me dirent qu'ils allaient prendre les chemins de traverse pour se rendre à leur village natal. Je les aurais certainement suivis si mon voyage n'avait pas eu un but aussi solennel. Enfin, nous nous séparâmes avec une émotion réciproque. Plus tard je me rappelai que personne n'avait ramassé la pièce d'or du voyageur anglais.

Dans la première auberge où j'entrai pour manger un morceau, je trouvai mon gentleman attablé devant un copieux dîner. Il m'examina long-temps avec curiosité, et m'adressant enfin la parole en mauvais allemand, il me demanda ce qu'étaient devenus mes camarades. — Ils sont

retournés chez eux, lui dis-je. — Eh bien! prenez votre violon, me dit-il, et jouez-moi quelque chose; voici de l'argent. Blessé de cette injonction, je lui répondis que je n'étais pas un artiste mercenaire, et que d'ailleurs je n'avais pas de violon; et enfin je lui fis le récit de ma rencontre avec ces musiciens. — Des musiciens excellents! repartit l'Anglais, et dignes de la belle symphonie de Beethoven. Frappé à mon endroit sensible, je demandai à l'Anglais s'il faisait aussi de la musique. — *Yes!* me dit-il, je joue de la flûte deux fois par semaine, le jeudi je donne du cor de chasse, et le dimanche je compose. » Voilà, me dis-je, un temps bien employé! Jamais je n'avais entendu parler d'artiste anglais en tournée, et je jugeai que celui-ci devait faire de bien bonnes affaires pour courir le pays en si brillant équipage. — Vous êtes donc musicien de profession? lui dis-je. Il me fit long-temps attendre sa réponse; enfin il me dit, en appuyant lentement sur ses paroles, qu'il avait beaucoup d'argent. Je compris soudain ma méprise, et je vis bien que ma question l'avait choqué. Je dissimulai mon embarras en gardant le silence, et je terminai à l'écart mon modeste repas. L'Anglais, qui m'avait considéré de nouveau avec attention, se rapprocha de moi et me dit : — Connaissez-vous Beethoven? — Je ne suis pas encore allé à Vienne, répondis-je, mais je m'y rends actuellement, et c'est précisément pour satisfaire mon ardent désir de voir cet illustre maître. — D'où venez-vous? ajouta-t-il. — De la ville de L... — Oh! ce n'est pas loin; moi, je viens d'Angleterre, et c'est aussi dans l'unique but de connaître la personne de Beethoven. Eh bien! nous le visiterons ensemble. C'est un bien grand compositeur!

Quelle bizarre rencontre! dis-je en moi-même. O mon illustre maître! quels pèlerins de nature diverse attire ta célébrité! Riche et pauvre cheminent à la fois sur la même route pour venir contempler tes traits! — Cet Anglais m'intéressait, mais je ne lui enviais pas son équipage; il me semblait que j'accomplissais avec mes humbles ressources une action plus digne que la sienne, et que j'en recueillerais une joie plus parfaite et plus pure que celui qu'escortait tant de luxe et d'aisance. Le cornet du postillon retentit, et l'Anglais remonta en voiture en me criant pour adieu qu'il verrait Beethoven avant moi.

(*La suite au prochain numéro.*)

R. WAGNER.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

M. Bouchardy a résolu avec un bonheur et une habileté qu'on ne saurait trop déplorer, l'étrange problème d'intéresser par une action dramatique sans idée, sans passions, sans style. Le colossal succès de *Lazare le pâtre* au théâtre de l'Ambigu-Comique est une nouvelle preuve, et plus irrésistible encore peut-être que *le Sonneur de Saint-Paul*, ou *Christophe le Suédois*, de ce bonheur et de cette habileté. Dans *Lazare* comme dans les œuvres précédentes de M. Bouchardy, la curiosité haletante n'a pas un seul instant de répit, et marche, à travers la fable la plus compliquée, de surprises en surprises jusqu'au dénouement, sans pouvoir se rendre compte du chemin qui l'a conduite du point de départ au but. Entassez invraisemblances sur invraisemblances, impossibilités sur impossibilités, combinez dans votre esprit quelque chose d'exorbitant et de monstrueux, et vous n'arriverez pas à la millième partie des incidents imaginés par l'auteur. Dans ce drame la brutalité du fait règne en souveraine et sans aucun tempérament; n'espérez pas qu'au sein de ce labyrinthe obscur d'événements vienne à luire un éclair de poésie, de sentiment. L'auteur se soucie bien vraiment d'éclairer ces ténèbres; pourvu qu'il vous entraîne dans son inextricable dédale, pourvu qu'il ne laisse pas à votre raison un seul instant pour protester, pourvu qu'il vous intéresse même malgré vous, c'est tout ce qu'il ambitionne. On comprend bien que nous n'avons pas la prétention de raconter une œuvre qui défie la mémoire la plus fidèle, l'analyse la plus lucide et la plus patiente. Nous dirons simplement les ressorts. C'est sur une infirmité supposée, le mutisme de Lazare, que repose tout le drame. A l'aide de ce mutisme dont personne ne doute, M. Bouchardy déjoue toutes les intrigues ourdies par le traître de la pièce, Judaël de Médicis. En effet, ce Judaël, qui convoite l'héritage du duc Cosme, espère arriver à ses fins par une incalculable série de crimes; malheureusement pour lui, il ne se défie pas de Lazare, qui représente aux spectateurs de l'Ambigu la providence sous la forme d'un pâtre muet et en haillons. M. Bouchardy n'a pas daigné innover pour le dénouement, et comme les mélodramaturges ordinaires, il a fait triompher l'innocence et a puni le vice. Il y a dans cette pièce un quatrième acte qui est vraiment un chef-d'œuvre, si on accepte le système d'après lequel il a été conçu. C'est merveille de voir comment tous les épisodes du drame convergent vers ce quatrième acte, comment tous les fils tendus par l'auteur viennent y aboutir, comment ils s'y enchevêtrent de nouveau et pour ainsi dire à plaisir, de telle façon qu'il semble impossible de les débrouiller, et comment enfin, lorsque l'esprit des spectateurs a le vertige devant une telle confusion, et désespère que l'action s'en dégage, comment, disons-nous, tout s'explique et se dénoue par une sorte de miracle. Ce miracle, c'est le génie inventif de M. Bouchardy qui l'accomplit pour la plus grande satisfaction de ses auditeurs. Voilà des puérilités bien laborieuses, des inutilités coordonnées à grand'peine; voilà, en un mot, de la barbarie en fait d'art dramatique, mais aussi les plus grands succès qui s'obtiennent, et, nous le craignons bien, qui puissent s'obtenir par ce temps-ci. La pièce est bien jouée, surtout par Mélingue et mademoiselle Théodorine.

L'Amour en commandite, de MM. Brunswick et Denery, n'a que médiocrement réussi au théâtre du Palais-Royal. Il y avait sur les spéculations de toutes sortes que tente le mercantilisme du siècle, de bonnes choses à dire, même dans un vaudeville; les auteurs ne l'ont pas su, ils n'ont fait qu'écorner une excellente idée. — Un commis-voyageur désigné à l'hilarité du parterre par le nom symbolique de Madapolam, est descendu à Paris dans un hôtel somptueux où au bout de deux ou trois jours on lui présente un compte qui se résume par un chiffre vraiment formidable. L'infortuné ne sait comment faire, lorsqu'un monsieur mis d'une façon fort respectable lui propose de payer ses dépenses, et mieux que cela encore, de négocier un mariage entre lui Madapolam et une riche héritière. Quoique notre lourdaud dût penser qu'une telle bonne fortune est tout simplement une chose impossible, il entre de grand cœur dans les projets du monsieur; il est présenté à l'héritière, qui attend de chimériques vaisseaux ayant en cargaison de non moins chimériques trésors, et qui consent à l'hymen projeté. Le monsieur si passionné pour la multiplication de l'espèce humaine et la tante de la jeune personne sont deux agents matrimoniaux qui se sont trompés mutuellement. Force est bien à Madapolam, qui s'était fait passer pour un grand seigneur, et à notre héritière supposée, de redevenir, le premier un simple commis-voyageur, la seconde une simple grisette. Le mariage n'en a pas moins lieu. Achard a été assez amusant. Toutefois, les auteurs en mettant leur esprit en commandite ont fait une spéculation à perte.

A ce même théâtre, M. Léon a montré sur la scène un mari qui ne cesse de répéter : *Je connais les femmes*. Vous comprenez que cela veut dire, en langage de vaudeville, que ce mari est au contraire à ce sujet d'une ignorance fort dangereuse pour ses destinées conjugales. En effet, l'admirable perspicacité de M. Dorvilliers n'aboutit qu'à éloigner de sa femme un amant imaginaire, et à garder au contraire un amant véritable. Toute la pièce roule sur cette antithèse, les forfanteries du mari en fait d'amoureuses expériences, et les perpétuels démentis que lui donnent les événements.

Tout pour les filles, rien pour les garçons, voilà un de ces titres qu'on ne trouve guère que sur les affiches de la Gaité, et qui semblerait devoir nous dispenser de toute analyse. Nous vous dirons seulement qu'un vieil oncle d'Amérique (vous les croyez tous morts) refuse sa fortune à ses neveux par cette singulière raison qu'ils ne sont pas nés filles. Ceux-ci, à l'arrivée de leur oncle, se déguisent en demoiselles, et obtiennent ainsi leur part de l'héritage. Mais le brave homme demande à ses prétendues nièces de lui présenter les jeunes gens qu'elles lui ont dit devoir épouser, et leurs fiancées se déguisent en hommes. Cette double ruse ne trompe pas le vieillard, qui est cependant trop oncle pour ne pas pardonner. N'admirez-vous pas combien tout cela est fin et spirituel !

Les comédies de M. Scribe, malgré la diversité de leurs intrigues, la variété de leurs caractères, ont toutes été inspirées par un même sentiment, une ironie spirituelle et quelque peu paradoxale. C'est ainsi que dans la pièce nouvelle qu'il vient de donner au Théâtre-Français, *le Verre d'eau*, M. Scribe raille, non plus les hommes, mais les événements eux-mêmes, en mettant en contraste la petitesse des causes et la grandeur des effets. Il convenait à l'esprit de l'auteur de n'interroger que la surface des choses et de ne pas sonder leurs profondeurs; à la surface, il trouvait la comédie, dans les profondeurs il eût trouvé le drame. M. Scribe a donc pu prendre au sérieux l'anecdote du verre d'eau que la duchesse de Marlborough jeta sur la robe de la reine Anne, et faire de cet incident rendu historique par une plaisanterie de Voltaire le point de départ d'une nouvelle politique pour le gouvernement anglais lors des luttes de la coalition européenne contre Louis XIV. Mais qui ne sait que les grands événements n'ont que de grandes causes; que rien ne se fait à l'aventure dans ce monde, que les raisons premières des faits, pour n'être pas apparentes, n'en existent pas moins, et que ce qu'un coup d'œil superficiel prend pour la cause n'est souvent que l'occasion? M. Scribe érige en régulateur suprême de l'histoire, le hasard, qui, déroutant la logique des pensées humaines, substituerait aux résultats prévus et préparés des résultats tout contraires, et transformerait les annales des peuples en un roman aux folles péripéties, aux piquants et ingénieux contrastes. Il suffit d'énoncer cette idée pour la juger. Quoi qu'il en soit, cette aimable et fine moquerie de l'auteur, qui est comme un reflet adouci du sarcasme voltairien, brille en mille traits étincelants dans presque toutes les parties de la comédie nouvelle. Sous les événements qui s'y succèdent, on sent s'agiter cette moqueuse fatalité qui, suivant M. Scribe, préside aux destinées des individus et des nations; les faits semblent y être une épigramme constante contre les intentions de leurs involontaires auteurs. Prenons donc l'œuvre de M. Scribe pour ce quelle est, pour un charmant badinage avec toutes choses, avec les passions, les idées, l'histoire.

On connaît le despotisme qu'exerçait la duchesse de Marlborough sur la reine Anne, comment elle protégeait l'orgueil de sa domination par l'ascendant des victoires du duc son mari. Celui-ci conquérait à force de génie et de courage sur les champs de bataille le haut rang que tenait la duchesse à la cour britannique. Les savantes opérations du général anglais, sa vaillante tactique, avaient leur contrepartie à Londres dans les féminines stratégies de lady Marlboroug dont elles étaient les puissants auxiliaires. M. Scribe établit l'action de sa comédie entre la duchesse et lord Bolingbrocke qui se disputent la faveur de la couronne et le pouvoir. Le hasard (la divinité de cette comédie) a placé auprès de la reine un jeune officier aux gardes, Masham, qui servira sans le vouloir la fortune de lord Bolingbrocke. En effet, Masham tue en duel l'oncle du lord, et donne ainsi au compétiteur de lady Marlborough un immense héritage. Bolingbrocke, qui était perdu de dettes, se trouve tout-à-coup en possession du nerf de toute intrigue, du plus puissant agent de l'ambition. Mais le hasard ne se bornera pas à l'intervention inespérée de ce coup d'épée qui enrichit l'ambition du lord; il y aura encore une circonstance décisive qu'il pourra exploiter pour son élévation et l'abaissement de sa rivale.

Lady Marlborough ose aimer ce même Mashan qu'a distingué la tendresse royale; cet amour imprudent sera sa perte. M. Scribe a admirablement amené le verre d'eau au milieu de toute cette intrigue; il l'a rattaché à un double rendez-vous donné par la reine et la duchesse à Masham, et cela de la manière la plus heureuse. C'est dans ce verre d'eau qu'il excite une tempête dramatique tout-à fait ingénieuse, et qu'il noie la faveur de lady Marlborough. Celle-ci voulant se venger de sa disgrâce, s'arrange pour faire surprendre par la cour tout entière une entrevue secrète entre la reine et Masham. Mais sa jalousie et sa fureur échouent; car une jeune suivante de la reine, Abigaïl, qui depuis long-temps aime Masham, se sacrifie pour sauver l'honneur de sa maîtresse, en déclarant que le jeune officier n'était venu dans les appartements royaux que pour elle.

Voilà dans toute sa sincérité cet élégant mensonge à l'histoire, mensonge qui a réussi mieux que n'aurait réussi bien certainement une vérité moins spirituelle. Mademoiselle Mante a rendu avec une grande souplesse les fugitives nuances du rôle de la duchesse; mademoiselle Plessis a été une reine fort convenable, et mademoiselle Doze, qui remplissait le rôle d'Abigaïl, s'est montrée l'ingénuité, la jeunesse en personne.

Revue critique.

Exercices pour la voix, par M. Manuel Garcia.

(Deuxième édition.)

Peu de règles, beaucoup de pratique : voilà le principe qui nous semble dominer l'ouvrage consacré par M. Manuel Garcia à l'éducation de la voix. *Fit fabricando faber;* l'adage est fort bon sans doute; mais l'application n'en est pas absolument satisfaisante ici. L'art du chant se compose, comme tous les arts, d'un ensemble de procédés matériels qui ne sont pas de révélation spontanée; l'expérience d'autrui, et l'expérience en action, peuvent seule les communiquer avec certitude. Quelque bon livre qu'on possède, il y a des secrets qu'on ne saurait s'approprier qu'à l'aide d'une direction immédiate, d'une démonstration physique en quelque sorte et toute personnelle. Donc, malgré notre consciencieux respect pour l'autorité incontestable de M. Manuel Garcia en matière vocale, qu'il nous soit permis de révoquer en doute une assertion qui termine sa préface. Il n'hésite pas à penser que ses exercices travaillés avec toute l'exactitude et l'attention convenables, aboutiront infailliblement à faire de celui qui les pratiquera un bon

chanteur (*bravo cantante*) sans aucun autre secours. En vérité, nous ne serions pas surpris qu'il arrivât tout le contraire, eût-on même le bonheur de cumuler à un haut degré les trois conditions signalées par l'auteur comme indispensables, intelligence, sûreté d'oreille, riche provision de patience. Certes, nous ne les récusons pas, ces trois conditions inséparables de tout progrès en musique. Mais, convenons-en, ce sont là des ressources encore insuffisantes, voire même en possédant par cœur tout le livre de M. Garcia. Car enfin, le texte a beau recommander de tenir la tête droite, les épaules effacées, la poitrine dégagée, de rechercher la belle qualité de son, de ne pas précipiter le jeu des poumons, voilà certainement une excellente théorie. Mais que l'écolier en vienne à la pratique, seul, face à face avec l'imposant in-folio, et vous le verrez se fourvoyer le plus aisément du monde. Et comment ne le ferait-il pas, privé qu'il est d'un moniteur en chair et en os pour prévenir dès le principe les habitudes vicieuses? Disons-le donc, et disons-le bien haut, en fait de mécanisme (et le travail de la voix est, pour les trois quarts au moins, tout aussi mécanique que celui d'un instrument), l'enseignement par les livres *seuls* doit passer pour le plus absurde et le plus pauvre en résultats. Voyez : qu'est-il ressorti de ces traités passablement présomptueux de musique vocale, d'harmonie, de composition apprises sans maître? rien que de mauvais lecteurs, d'ignorants harmonistes. Pense-t-on que le chant soit plus aisé que tout cela, ou compte-t-on sur des avantages extraordinaires d'organisation? Les Italiens cependant ont fait de ce côté une triste part à la France; et, pour parler avec sincérité, les natures n'y sont pas à cet égard bien richement dotées. M. M. Garcia semble l'oublier, lui qui appartient à une de ces races d'élite chez qui les précieuses traditions de l'art du chant sont transmissibles avec le sang comme un apanage héréditaire. Hélas! qu'il en va tout autrement chez nous! Examinez de près la masse de ceux qui se jettent dans cette étude féconde en déceptions; vous trouverez qu'elle a besoin pardessus tout de guides, et de guides éclairés. Les incorrections, les travers, la stérilité de sa manière ne lui viennent que des premières impulsions maladroitement prises ou données. Ce ne sont pas des méthodes écrites qu'il lui faut; les bibliothèques en regorgent; mais l'enseignement oral, l'enseignement pratique, l'enseignement précis par l'organe d'un professeur savant et consciencieux, voilà le point fondamental. Après cela, que, muni de cette assistance essentielle et supérieure à toute autre, l'élève lise et applique personnellement les livres de théorie, rien de mieux : il a le contre-poison sous la main; le professeur n'est-il pas là d'ailleurs pour faire choix du traité didactique le plus convenable?

Envisagé sous ce point de vue, et remis à sa véritable place, l'ouvrage de M. Manuel Garcia devient d'une utilité positive. Il est conçu et exécuté de manière à produire de bons effets. C'est un recueil d'exercices destinés à triompher dans un ordre progressif des obstacles que peut offrir un organe encore inculte ou vicié par une mauvaise direction. L'auteur le présente comme un faisceau de moyens propres à surmonter toutes les difficultés, depuis le simple *son filé*, d'origine ultramontaine, jusqu'au *cantabile espressivo* saturé d'ambitieuses roulades et de traits prodigués sans mesure.

Nous avons parcouru avec une attention minutieuse et presque inquisitoriale les échelons successifs par lesquels M. Garcia conduit l'écolier comme par la main jusqu'au faîte; et ce nous est une vive satisfaction de pouvoir convenir ici que la gradation est ménagée avec une habileté qui témoigne d'une connaissance approfondie de la matière. Du reste, la marche adoptée par l'auteur n'offre rien d'extraordinaire. Son plan est d'une logique toute naturelle : il procède du simple au composé, précisément au rebours de la méthode Jacotot, mais non du sens commun. Dès l'abord, l'intervalle de *seconde* devient l'objet d'un travail développé sur tous les points de l'échelle. Que cette observation semble puérile à plusieurs, soit; elle n'en est pas moins de la plus haute importance dans l'application. C'est là que repose particulièrement le précieux secret de l'extrême justesse avec ses imperceptibles nuances, ses délicatesses fugitives. M. Garcia l'a fort bien compris : sa préface en fait foi. Chanter deux notes conjointes, c'est, il est vrai, l'A, B, C, du chant : mais les chanter avec perfection dans toute condition de vitesse, d'articulation, de force, voilà le nœud gordien de la vocalise, la porte magique qui introduit de plain pied au cœur de l'art.

M. Garcia passe ensuite en revue tous les intervalles résultant des rapports multiples de toutes les notes de la gamme entre elles, les reproduit sous une infinité de combinaisons dans une série d'exercices bien calculés, et rassemble tous les éléments, toutes les ressources propres à faire atteindre à la voix le dernier terme de la souplesse et de l'agilité. Après avoir parlé successivement du mordente, du trille, du point d'orgue, l'auteur donne sur ces différentes matières une suite de modèles qui ne sont pas, il faut bien le dire, d'un goût fort épuré. Nous n'en voulons qu'un exemple. Entre tous les mots que lui offrait la langue italienne, il choisit la terrible apostrophe *Barbaro*, c'est-à-dire un cri du cœur, un élan impétueux qui ne demande, au point de vue dramatique, qu'une seule inflexion de voix rapide, saisissante. Hé bien! sur cette parole passionnée l'auteur sème à profusion de capricieuses roulades, des traits interminables, excellents en eux-mêmes pour exercer la voix, mais prodigieusement ridicules à cette place. La singulière leçon de goût vraiment, et que voilà un mot bien trouvé pour le noyer dans un déluge de notes voltigeantes! Il est permis de douter que mademoiselle Rachel ou madame Dorval, si elles étaient en position de chanter une épithète de cette énergie, la comprissent comme a fait ici M. Garcia. Au reste, il ne faut pas donner à ce que nous prendrons volontiers pour une inadvertance plus de portée qu'il n'y en a réellement. Le but de ce livre, bien plutôt que son titre, met l'auteur à couvert d'un reproche plus sérieux. Il n'a pas eu le dessein d'écrire un traité de déclamation appliquée au chant, encore que ce soit là *un exercice pour la voix* passablement important, ce nous semble. Il n'a même touché qu'en passant, et comme pour mettre sa conscience en repos, la question si grave de la prononciation. C'est à coup sûr une bien grande lacune. Nous aurions donné, pour la voir convenablement remplie, la masse de variations vulgaires, et par-dessus le marché les trois médiocres vocalises qui terminent le recueil. Mais enfin il n'a pas plu à M. Manuel Garcia d'élargir la sphère de son plan; il s'en est tenu à une branche isolée, à la vocalise proprement dite. C'est quelque chose, mais ce n'est encore qu'une portion de l'ensemble. Aucun ne songera-t-il à l'embrasser dans son entier, cet art si complexe? Vraiment il est étrange que, parmi tant d'écrits didactiques en ce genre, pas un n'ait cherché à sortir de l'ornière étroite des traités partiels pour se frayer une route plus vaste. C'est un vide qu'il serait utile de combler. Ne se trouvera-t-il pas quelque artiste qui unisse en un seul corps et lie dans une sorte d'ouvrage encyclopédique ces diverses matières éparses, envisagées jusqu'ici séparément et avec tant d'incohérence? N'y aurait-il pas aussi utilité manifeste à rechercher, à coordonner, à préciser les phases historiques du chant, à classer les écoles successives depuis la naissance de cet art, à signaler leurs transformations et les conséquences de ces vicissitudes, au moyen d'une critique solide, basée sur

les faits? Ce ne serait là ni un vain fatras d'érudition, ni une superfluité de luxe. Seulement ce travail bien compris et bien exécuté conduirait nos chanteurs modernes à dire du Mozart autrement que du Rossini, du Haendel autrement que du Donizetti. Qu'on ne s'y trompe pas, l'art du chant a sa rhétorique tout comme il a ses lois grammaticales; et c'est malheureusement par l'ignorance profonde de cette rhétorique que pèche la grande majorité des virtuoses artistes ou amateurs. L'appréciation, le discernement des différents styles leur fait faute; dès lors ne leur demandez ni convenance d'expression, ni pénétration franche de la pensée, en un mot rien de ce qui constitue le goût.

Donc il y a là un besoin immense à satisfaire, une nécessité dont la masse n'a peut-être pas conscience, mais qui n'en est pas moins urgente et positive. Allons, le champ est vierge encore, la moisson bonne à prendre; vienne l'ouvrier intelligent et laborieux.

Au reste, si nous nous sommes permis cette courte digression, ce n'est pas assurément pour décréditer les petits ouvrages spéciaux. Leur emploi sera toujours indispensable; et quoique nous excitions fortement les habiles à envisager leur art de plus haut et dans toute son étendue, nous tenons pour indispensables à la pratique ces méthodes partielles auxquelles sans doute on se verra borné long-temps encore. C'est donc selon nous un acte de justice que de recommander à qui de droit les Exercices de M. Manuel Garcia. Les éditeurs en ont donné récemment une seconde édition. Souhaitons qu'ils en publient une troisième, afin d'y rectifier plusieurs erreurs assez singulières qu'on relève dans l'accompagnement de piano. Dieu nous garde d'en rendre l'auteur responsable. Les éditeurs annoncent eux-mêmes dans une note qu'à la basse chiffrée de la première édition, ils ont jugé à propos de substituer un accompagnement. C'est fort bien sans doute; mais celui qui s'est chargé de l'écrire n'a pas songé qu'en chantant ces exercices une voix de soprano marcherait très souvent à l'octave ou à la double octave de la basse. Certes, nous ne tenons pas aux règles avec une rigueur toute judaïque; nous pensons cependant que dans un ouvrage classique, il convient de ne rien écrire que de très orthodoxe, rien que de parfaitement conforme aux doctrines dominantes dans l'école.

Après cela rendons à M. Garcia ce qui est à M. Garcia. Ce défaut insaisissable pour la majorité des amateurs, n'enlève à l'ouvrage aucune parcelle de sa valeur propre. Tel que nous l'avons sous les yeux, il est utile, et partant il a droit à un plein succès.

Maurice Bourges.

Les malheurs des inondés du midi de la France ont déjà éveillé les sympathies actives de l'étranger.

M. Daussoigne, neveu de Méhul, ancien professeur au Conservatoire de Paris, actuellement directeur du Conservatoire de musique de Liége, vient d'adresser la lettre suivante aux journaux de cette ville. Nous ne saurions trop louer l'idée et les sentiments de M. Daussoigne: aussi n'hésitons nous pas à citer sa lettre tout entière :

« Messieurs,

» Un malheur immense accable en ce moment des hommes qui sont mes frères, qui furent les vôtres, et que vous saluez du nom d'alliés.

» Tel adoucissement que puisse apporter le gouvernement français au désastre gigantesque des rives de la Saône et du Rhône, il ne saurait en effacer complétement la trace, et la proposition que j'ai l'avantage de soumettre à vos lecteurs peut, en éveillant de nombreuses sympathies, augmenter la masse des secours qu'exige une aussi grande infortune, et resserrer les liens d'affection qui doivent unir les membres de la grande famille européenne.

» J'offre donc, en faveur des victimes de l'inondation qui désole le midi de la France, d'organiser un concert public dont je supporterais les frais matériels.

» Le produit en serait adressé à M. l'ambasseur de Belgique à Paris, avec prière de l'employer, au nom des Liégeois, à secourir les plus nécessiteux.

» Quelle que soit notre offrande, elle sera bien légère sans doute, en présence d'une si grande calamité; mais notre exemple peut être suivi. Que partout les arts soient appelés à sécher quelques larmes, et l'on comprendra mieux l'admiration des peuples pour les grands artistes, dans un siècle où rien n'est beau s'il n'est utile.

» Dans le cas où ma proposition vous semblerait acceptable, je vous prierai d'annoncer à vos abonnés que l'on peut souscrire dès ce jour au bureau de votre estimable journal. Je crois ne devoir point fixer le prix des billets; vous aurez la bonté de recevoir les offrandes en remettant à chaque souscripteur le nombre de cartes qu'il pourrait demander.

» Le concert aura lieu vers la fin de ce mois.

» Daussoigne,

» Directeur du Conservatoire royal de musique. »

Nouvelles.

*** On a déjà répété à l'Opéra les derniers actes de *la Favorite*, et l'ouvrage pourrait être représenté sous peu, si les peintres des décorations n'étaient pas en retard.

*** M. Serda ne fait plus partie du personnel de l'Opéra; il a résilié son engagement avec le directeur.

*** Ce soir à l'Opéra-Comique, représentation extraordinaire au bénéfice des victimes de l'inondation; elle se composera de *l'Opéra à la Cour*, avec Chollet, Masset, Botelli, Roger, Mmes Eugénie Garcia et Henri Potier. Cette pièce sera suivie d'un intermède musical, dans lequel on entendra Masset, Botelli, Mocker et Mme Garcia; Mme Cinti Damoreau chantera l'air de *la Fauvette*, avec accompagnement de flûte par M. Rémusat; on finira par *les Travestissements*, par Chollet et Mlle Prévost.

*** Le Théâtre-Italien donnera aujourd'hui jeudi, 19, la première représentation de *Il Pirata*, chanté par mesdames Persiani, Amigo, MM. Rubini, Tamburini, Morelli. Et dimanche 22, par extraordinaire, *Lucrezia Borgia*, par mesdames Grisi, Bianchi, MM. Mario, Tamburini, Lablache, Campagnoli, Morelli, Mirate.

*** M. Balfe, le seul Anglais qui réussisse comme compositeur d'opéra, vient d'arriver à Paris où il restera pendant quelques mois. Cet artiste désire travailler pour notre Opéra-Comique.

*** Un grand concert au profit des inondés du Midi sera donné par mademoiselle Angeline de Prouw, pianiste, élève de M. César-Auguste Franck, le jeudi 26 de ce mois, à 2 heures très précises, dans la salle de M. Henri Herz, rue de la Victoire, 38. On entendra, pour la partie vocale, madame Dorus-Gras et M. Roger; pour la partie instrumentale, mademoiselle Beltz, harpe, M. Em. Rignault, violoncelle, M. A. Rignault, violon, et mademoiselle Angeline de Prouw exécutera 1° variations de Biavoure sur la romance de Joseph, de M. Herz, et 2° grande fantaisie sur des motifs de la Norma, par Thalberg. La recette sera faite sous le contrôle des hospices, et le bénéfice versé entre les mains de MM. les membres de la commission de secours de Paris, chargés de recevoir les souscriptions en faveur des inondés. On trouvera des billets d'avance à 5 fr., chez les principaux marchands de musique.

*** MM. Henri Herz et Libarre annoncent une série de *concerts par abonnement*, se succédant de quinzaine en quinzaine, et alternant avec les séances du Conservatoire. Toutes les célébrités musicales figureront dans ces concerts, qui promettent d'être les plus brillants de la saison, quoique le prix d'entrée soit très modéré. Nous applaudissons à l'heureuse idée de MM. Herz et Labarre, et nous prédisons une grande affluence à leur mai-

tinée d'inauguration, au dimanche 29 novembre. On y entendra madame PAULINE-VIARDOT-GARCIA (pour la première fois), MM. H. HERZ, PUCHARD, ALLARD, etc. S'adresser pour les abonnements et la location des stalles, à la manufacture de pianos de M. H. Herz, 38, rue de la Victoire, et chez tous les marchands de musique.

*** M. Chaudesaigues a donné, le 31, un concert à Versailles. Son succès a dépassé toutes les espérances; il a chanté une foule de chansonnettes et de romances, car le public paraissait insatiable. Triebert le hautbois, le jeune Bouardin (violon), madame Chaudesaigues pianiste, et madame Dubart pour la partie vocale ont partagé les bravos accordés au bénéficiaire.

*** Mercredi, un grand duo pour deux pianos a été exécuté aux concerts Saint-Honoré, par mesdemoiselles Stoepel. Incessamment M. Paquis y fera entendre un nocturne de sa composition, pour instruments de cuivre. La symphonie de Spohr sera jouée probablement la semaine prochaine avec ouverture de M. Rosenhain. L'orgue-orchestre obtient un grand succès.

*** Dimanche dernier à la salle Vivienne, Mlle Elisa Cloutier a exécuté sur la harpe des variations brillantes, et l'orchestre la *Symphonie concertante* pour cinq instruments.

Le premier concert religieux de jeudi dernier a obtenu un succès très grand, aujourd'hui on entendra un fragment d'*Oratorio* de Haendel, et un *Magnificat* à grand orchestre avec orgue.

*** Plusieurs journaux ont annoncé que l'habile chef d'orchestre, M. J.-B. Tolbecque, était engagé pour les bals brillants du théâtre de la Renaissance. On nous prie de dire que jusqu'à ce moment M. Tolbecque est encore libre de tout engagement pour cet hiver.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lille.* — Un jeune compositeur de notre ville, M. Lavaine, vient de mettre en musique et de publier le 129e psaume de David.

*** *Nantes.* — L'opéra du *Cent-Suisse* est décidément mis à l'étude. Il paraît certain qu'avec cette complaisance que les artistes ne manquent jamais d'avoir pour les compositeurs qui viennent eux-mêmes mettre leurs ouvrages en scène, tous les rôles, même les moins importants, ont été acceptés par les premiers sujets de notre théâtre.

*** *Aix.* — Notre ville aura bientôt une école gratuite communale de musique; le conseil municipal a voté des fonds nécessaires pour la réparation d'une des salles de l'ancien palais-de-justice destinée à servir de local à cet établissement. Nous ne connaissons pas encore les noms des professeurs qui seront appelés à l'enseignement, mais nous pensons que l'autorité ne sera pas embarrassée pour trouver des maîtres habiles. La création d'une école gratuite de musique à Aix est une mesure utile et louable; elle aidera à développer les heureuses dispositions que l'on rencontre si souvent dans la classe ouvrière de notre ville. On entend tous les jours dans nos rues des voix fraîches et sonores qui, faute d'enseignement, s'usent et se perdent sans profit. Ces musiciens incultes, convenablement dirigés, pourront devenir un jour des sujets distingués et se créer un avenir indépendant; l'autorité alors pourra s'applaudir de leur avoir ouvert par sa sollicitude une brillante carrière.

*** S'il faut en croire les journaux de Montpellier, M. Mézeray, ancien chef d'orchestre à Rouen, a obtenu le succès le plus flatteur dans ses débuts comme baryton. Un petit journal, le *Babillard*, en fait le plus grand éloge, et le *Courrier du Midi*, organe sérieux de la même ville, confirme cet éloge.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — On lit dans le *Courrier* du 14 : Louis-Charles Jansen, frère de madame Bartolozzi, veuve du célèbre graveur de ce nom, et oncle de madame Vestris, né à Aix-la-Chapelle, en 1774, après avoir brillé longtemps dans le monde musical et fait bien des compositions et partitions qui rendront sa mémoire chère aux artistes et aux amateurs, vient de succomber dans un asile des pauvres dans Northumberland-Street-Mary-le-Bone. Cet homme qui avait eu l'honneur de dîner avec Georges IV n'étant encore que prince de Galles, était soutenu dans ses derniers jours par les secours de la paroisse.

*** *Bruxelles.* — Les journaux de notre ville continuent à enregistrer les succès de mesdames Nathan Treillhet et Jenny Leplus; madame Nathan a joué dans *Guillaume Tell*, dans *la Juive* (Rachel), dans *Robert-le-Diable* (Alice), et dans *Lucie*. Dans cette dernière pièce son triomphe a été immense. Rappelée après la scène de folie, les applaudissements ont éclaté avec une force extraordinaire. Madame Nathan-Treillhet travaille maintenant *Anne de Boulen*, et il est probable qu'elle chantera bientôt ce rôle, qui est tout-à-fait en harmonie avec son physique et ses moyens comme cantatrice. On vient d'essayer au Théâtre-Royal l'opéra du *Planteur*, de M. Monpou, opéra qui n'a produit qu'un effet très médiocre. Madame Jenny-Leplus a très bien rempli le rôle de miss Mackensie. C'est à elle que cette musique devra de se soutenir, si elle se soutient. Teisère, le ténor, a débuté dans le rôle de Mazaniello. Il paraissait plus que mal disposé, et cette première épreuve lui a peu réussi.

*** On commence à publier en Allemagne des morceaux pour quatre pianos à 8 mains. Déjà la première symphonie de Beethoven a vu le jour avec un arrangement de cette façon, et l'on annonce pour paraître incessamment le septuor de Beethoven.

*** *Bonn.* — Le comité chargé d'ériger un monument à Beethoven a invité tous les artistes à envoyer des esquisses et des modèles pour la construction de ce monument. Tous les dessins doivent être remis avant le 1er mars 1841. On mentionnera les noms des trois auteurs des dessins les plus remarquables. Chacun de ces auteurs recevra vingt frédéric d'or à la condition qu'ils fourniront un modèle de ce monument dans de petites proportions. Après un nouvel examen, le choix définitif sera arrêté. L'ouvrage décidément choisi sera payé 300 écus d'or. La statue formant la partie essentielle du monument ne sera pas en airain.

*** *Munich.* — Mademoiselle Louise Ropiquet, danseuse française, est en grande faveur au théâtre royal. Elle reçoit l'accueil le plus flatteur de la part du public, et la loge royale donne souvent le premier signal des applaudissements.

*** *Leipzig.* — La maison Peters, de notre ville, publie en ce moment une collection complète des ouvrages pour le piano, de Sébastian Bach; déjà trois volumes contenant 700 pages sont publiés, et la suite ne se fera pas attendre.

*** *Berlin.* — L'opéra de M. Bénédict, *la Gipsy*, traduit par M. Th. Kell, a été représenté au théâtre de la Kœnigstadt à l'occasion du couronnement du roi, et a obtenu du succès. Le Grand-Opéra avait répété *le Lac des Fées*, d'Auber, pour le représenter pour les fêtes du couronnement; mais le nouveau roi, en homme de goût, a demandé *l'Iphigénie* de Gluck, qui a été accueillie par un immense succès.

Le Directeur, A. SPECHT.

Médailles d'or 1827, 1834 et 1839.

PIANOS

DE J. PLEYEL ET CIE.

Facteurs du Roi et de S. A. R. le Duc d'Orléans.

Magasins : *Boulevard Montmartre*, 18, et *rue Rochechouart*, 20.

On trouve constamment dans ces deux établissements un choix complet d'instruments de toutes les formes et de tous les prix, qui ne laissent rien à désirer tant pour la qualité et l'intensité du son, la solidité et la perfection du mécanisme, que pour le fini et l'élégance de la main-d'œuvre.

Tous les pianos sont vendus avec GARANTIE.

En outre, la maison du Boulevard a toujours un grand nombre de PIANOS A LOUER, et un assortiment de PIANOS D'OCCASION à vendre à des prix très modérés.

La maison se charge aussi de toutes les RÉPARATIONS, aux meilleures conditions possibles.

Les immenses approvisionnements que cette maison possède en bois et matières premières de toute nature, sont la meilleure garantie qu'elle puisse offrir au public de l'excellente construction de ses instruments, qui ont acquis à juste titre une réputation européenne.

EN VENTE chez Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu :

METHODE DES METHODES DE PIANO,

OU

TRAITÉ DE L'ART DE JOUER DE CET INSTRUMENT,

BASÉ SUR L'ANALYSE DES MEILLEURS OUVRAGES QUI ONT ÉTÉ FAITS A CE SUJET, ET PARTICULIÈREMENT DES MÉTHODES

DE J.-S. BACH, MARPURG, TURK, A.-E. MULLER, DUSSEK, CLEMENTI, HUMMEL, MM. ADAM, KALKBRENNER ET A. SCHMIDT,

ainsi que sur la comparaison et l'appréciation des différents systèmes d'exécution et de doigter de quelques virtuoses célèbres, tels que MM.

CRAMER, MOSCHELÈS, CHOPIN, LISZT, THALBERG, DOEHLER, etc.

OUVRAGE COMPOSÉ SPÉCIALEMENT

pour les classes de piano du Conservatoire de Bruxelles, et pour les écoles de musique de Belgique;

PAR

F. J. FETIS,

Maître de chapelle du roi des Belges, et Directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles;

ET

J. MOSCHELÈS.

Ire partie. Prix : 25 fr. — IIe partie, contenant 18 *Etudes* de perfectionnement expressément composées par *MM. Bénédict, Chopin, Doehler, Heller, Henselt, Liszt, Mendelsohn, Méreaux, Moschelès, Rosenhain, Thalberg,* et *Wolff.* Prix : 18 fr.

Faire une Méthode nouvelle de piano après la multitude de celles qui ont paru, pour dire à peu près les mêmes choses en d'autres termes, serait aujourd'hui une déception pour le public, une mauvaise spéculation pour l'éditeur. Partant de principes divers, les auteurs de ces ouvrages, dont la renommée a constaté le mérite, ont exposé à peu près tout ce qui peut être dit dans le système de chacun.

Mais pour peu qu'on ait comparé les principes développés dans les principales de ces méthodes, dans celles qui, chacune en leur genre, jouissent de la plus brillante réputation, on est frappé des contradictions qu'elles offrent entre elles concernant les bases les plus fondamentales de l'art du joueur de piano. Le placement de la main, la manière de frapper les touches et de relever les doigts, l'articulation du poignet ou du bras, l'art de produire et de modifier le son, et surtout les règles du doigter, sont autant de sources d'opinions divergentes ou même diamétralement opposées. Rien de plus décourageant pour les maîtres qui ne s'imposent point par un grand talent d'exécution que ces contradictions entre les principes d'artistes éminents qu'ils voudraient prendre pour guides. Ne pouvant choisir entre des autorités qui leur inspirent un égal respect, ils n'osent se porter eux mêmes arbitres entre tant d'opinions diverses, et tout leur devient incertitude.

C'est pour faire cesser cet état de choses que la *Méthode des Méthodes de piano* a été imaginée et exécutée avec des soins et une persévérance dont il n'y a peut-être pas d'exemple. Tous les ouvrages anciens et modernes publiés en France, en Allemagne, en Angleterre, ont été consultés, analysés; on est remonté à la source de l'objet que se proposait chaque auteur, pour les concilier tous dans ce qui n'était qu'apparent dans leurs contradictions, ou pour les combattre par le raisonnement dans les erreurs où ils ont pu se laisser entraîner. Par cette marche, on a pu parvenir à la découverte de principes généraux et infaillibles sur la plupart des objets précieux de l'art de jouer du piano, notamment à l'égard du doigter, dont on croit avoir formulé les règles invariables. Il est d'autant plus nécessaire de fixer enfin ces règles, que les plus célèbres auteurs de méthodes expriment tous le regret qu'elles n'existent point encore, et le vœu qu'elles soient établies.

Ces explications feront comprendre ce que les auteurs de l'ouvrage que nous publions entendent par le titre de *Méthode des Méthodes de piano*; ce titre ne signifie pas autre chose qu'analyse des principales méthodes, et déduction des règles générales de l'art de jouer de l'instrument. C'est en ce sens que M. Girault Duvivier a fait une *Grammaire des Grammaires* dont le succès a été immense.

Depuis cinq ans les auteurs de la nouvelle méthode ont été occupés de leur ouvrage, de sa révision, de corrections nombreuses, et ont consulté l'opinion de quelques uns des pianistes les plus célèbres qui, en témoignage de l'intérêt que leur inspirait la *Méthode des Méthodes de piano*, ont voulu y attacher leurs noms, en composant les grandes études qui la complètent. Parmi ces artistes, il suffit de nommer MM. Chopin, Doehler, Liszt, Moscheles, Thalberg, Heller, Henselt, Rosenhain, Wolff, etc. M. Moschelès, l'un des fondateurs de l'école moderne des pianistes, et qui jouit d'une des plus belles renommées d'artistes comme grand professeur, comme virtuose et comme compositeur, est d'ailleurs collaborateur de tout le reste de l'ouvrage.

Nous n'avons reculé devant aucun sacrifice pour donner à l'ensemble de l'ouvrage l'autorité qui résulte des noms célèbres des artistes que nous venons de nommer. En l'état où elle se trouve aujourd'hui, nous offrons avec confiance au public la *Méthode des Méthodes de piano* comme le corps de doctrine le plus rationnel qui existe sur l'art de jouer de cet instrument, et nous sommes convaincus que cet ouvrage deviendra le guide indispensable de tout élève animé du désir de connaître à fond l'objet de ses études, et de tout professeur qui veut appuyer ses préceptes sur l'autorité du raisonnement.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR LES ÉDITEURS DE PARIS (1).

TRAITÉ D'HARMONIE.

SEWSKI. Traité d'harmonie à l'usage des enfants.	12	»
LATOUR (F.). Petit traité d'harmonie à l'usage des demoiselles.	15	»

PIANO.

BURGMULLER. Michelma, rondinetto.	3	»
BOCHSA. Romance et chœur de *Parisina*.	4	50
DOEHLER. Bagatelle à la valse sur *Lucia*.	6	»
GODFROID. Polonaise.	4	50
GOMION. Stretta de *Lucrezia Borgia*.	4	50
GLINKA. Mazurka.	6	»
HERZ (H.). Op. 115, grande fantaisie sur deux mélodies de Schubert.	7	50
— Dernière pensée de Paganini.	2	»
LECARPENTIER. 21e Bagatelle sur *Niza*, mélodie de Rossini.	5	»
— 22e Bagatelle sur *Nella*, mélodie de Meyerbeer.	5	»
LEIDESDORFF. Variations sur *Lucrezia Borgia*.	6	»
— Variations sur une valse de Meyerbeer.	7	50
LISZT. Marche hongroise.	7	50
— Andante final de *la Lucia*.	7	50
PANOFKA. Op. 26. Six Rêveries. 1er cahier.	6	»
WOLFF (Ed.). Six mélodies de Schubert, réunies.	15	»
— 1er Livre.	18	»
Nos 1. Ave Maria.	5	»
2. Dans le Bosquet.	3	»
3. Les Regrets.	3	»
4. Le Voyageur.	3	»
5. Les Plaintes de la Jeune fille.	5	»
6. Tu es le repos!	3	»
— 2e Livre, réunies.	15	»
Nos 1. Sois toujours mes seuls amours.	3	75
2. Les Astres.	3	75
3. La Poste.	3	75
4. L'Adieu.	5	»
5. Thékla.	3	75
6. Le Roi des Aulnes.	6	»
RHEIN. 24 Préfaces musicales dans tous les tons.	15	»

(1) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 66.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 22 novembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. De la charité par le moyen des arts en général, et de la musique en particulier; par PAUL SMITH. — Une visite à Beethoven, épisode de la vie d'un artiste allemand (suite); par R. WAGNER. — Théâtre-Italien Reprises du *Pirata* et de l'*Elisir d'amore*. — Correspondances. — Nouvelles. — Annonces.

CONCERTS

QUI SERONT OFFERTS

AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE,

pendant l'hiver 1840-1841.

9e Concert dans le mois de décembre ou de janvier.

10e Concert dans le mois de février.

11e Concert le 1er avril.

Dans le mois de décembre, MM. les Abonnés recevront un recueil de Six mélodies composées par Meyerbeer, Schubert et Proch.

DE LA CHARITÉ

PAR LE MOYEN DES ARTS EN GÉNÉRAL,

ET DE LA MUSIQUE EN PARTICULIER.

Oui, c'est une grande et belle chose que la charité : on a raison de la prêcher, plus raison encore de la mettre en pratique. L'Évangile est venu tout exprès pour la recommander aux hommes, et le divin maître en a donné des leçons qui ne seront jamais égalées. Dans les temps de calamités publiques, est-il une vertu plus touchante et plus sublime, quand elle s'exerce comme elle doit être exercée, quand les riches se dépouillent noblement de leur superflu, quand les pauvres se privent un peu de leur nécessaire, quand enfin chacun se fait charitable à ses dépens, dans la limite de ses moyens, et entreprend de sécher des larmes, de soulager des misères à ses risques et périls?

Mais il est un autre système de charité auquel nous accordons moins d'estime, et dont nous devons signaler l'abus. Lorsqu'une catastrophe vient de frapper une ville, un pays, il se trouve toujours de petits hommes sans importance, et saisissant toutes les occasions de s'en donner, des individus, fort bien intentionnés du reste, qui se disent : « Comment faire pour nous montrer grands, généreux? rien de plus aisé : faisons jouer les théâtres, faisons chanter les artistes! donnons des représentations et des concerts! » C'est ainsi qu'autrefois de pieuses dames se demandant quel genre de pénitence elles s'infligeraient pour le carême, l'une d'elles répondit : « Faisons jeuner

nos gens. » Encore si une telle idée ne venait qu'à certaines personnes, intéressées ou aveugles dans leur zèle, voulant à tout prix se mêler de quelque chose, et avoir l'air de faire n'importe quoi, l'inconvénient serait beaucoup moindre ; mais nous voyons tous les jours des hommes haut placés, des préfets, des députés, user de leur influence pour réclamer impérieusement le concours des théâtres et des artistes ; il importe donc de leur montrer le danger d'un système de libéralité par voie indirecte, imposant l'aumône, comme autrefois la taille, pouvant ruiner les uns, sans pouvoir jamais enrichir les autres.

Quand on sollicite un artiste pour une bonne œuvre, on a toujours l'air de lui dire : « Cela vous coûte si peu, et cela » fera tant de plaisir à d'autres ! » Mais pourquoi, s'il vous plaît, en matière de bienfaisance forcée, cette préférence exclusive accordée aux virtuoses et aux acteurs ? Pourquoi ne va-t-on aussi bien demander un tableau à Ingres et à Delaroche, un poëme à Scribe, une Messénienne à Casimir Delavigne, une Méditation à Lamartine, une Orientale à Victor Hugo, un roman à Georges Sand, Balzac, Eugène Sue, qu'un air à Rubini, à Duprez, une cavatine à mesdames Damoreau, Dorus, Pauline Garcia et Grisi ? « Ah ! » dira-t-on peut-être, quelle différence ! Un tableau, un » poëme, des vers, une œuvre quelconque, prennent du » temps, des soins, tandis qu'un air, une cavatine, c'est » l'affaire de quelques minutes ; un rôle entier, c'est l'af- » faire d'une soirée ! Notez qu'on ne demande aux ar- » tistes que ce qu'ils savent par cœur, que ce qu'ils font » tous les jours, et qu'ils n'ont pas besoin d'un quart » d'heure de préparation. »

Ainsi toute la différence, selon vous, consiste dans le temps et dans la peine ! Vous croyez demander peu de chose, voilà pourquoi vous le demandez avec tant d'instance ; voilà pourquoi vous le demandez si souvent ! J'en appelle à tous ceux qui vivent dans la familiarité des grands artistes : il ne se passe pas de jour où l'on ne leur adresse quelque supplique, où l'on ne les implore au nom de quelque infortune, où l'on ne tombe à leurs pieds, et trop souvent il arrive que les suppliants passent de la prière à la menace. Que faire pourtant ? Céder toujours ? Mais le nombre des concessions accroîtrait encore celui des demandes ; et dès à présent, il est mathématiquement prouvé que s'ils chantaient ou jouaient pour tous ceux qui réclament leur assistance, les artistes ne trouveraient pas le temps de chanter ou de jouer pour eux-mêmes. Le compte est facile à établir : on se rappelle cet homme riche qui tenait note exacte de toutes les sommes que ses amis voulaient lui emprunter : s'il les leur eût prêtées, il n'avait plus qu'à demander l'aumône. Les grands artistes sont positivement dans le même cas : tout le monde en veut à leur talent, à leur voix, et personne ne s'imagine que ce soit en vouloir à leur bourse.

D'ailleurs les artistes ne sont pas toujours maîtres d'accorder leur concours. Quand ils sont au théâtre, ils ont dès leur entrée aliéné leur liberté : ils ont promis par contrat de ne jamais jouer ou chanter ailleurs qu'au théâtre, sans la permission de leur directeur. Et cet engagement solennel devient pour eux une excellente garantie, derrière laquelle ils se retranchent, comme c'est leur devoir et leur droit, mais non sans une certaine hypocrisie, car ils en profitent pour mettre par devers eux les avantages de la bonne volonté, de la bonne grâce, et pour rejeter sur autrui la désobligeance du refus. Allez leur proposer de chanter dans une soirée, dans une matinée, au bénéfice d'un confrère ou d'une victime, ils vous diront, le sourire sur les lèvres, qu'ils ne demandent pas mieux, qu'ils sont tout prêts, mais qu'il leur faut le consentement écrit de leur directeur. Alors, et du même pas, vous courez chez le directeur : *Ahi ! povero !* c'est lui que je plains réellement ; c'est pour lui que mon cœur saigne ! A quelles tribulations, à quels ennuis n'est-il pas soumis par suite de la clause, accessoire obligé de tout engagement raisonnable ? On l'assiége, on le relance, on le persécute : on lui détache des émissaires de toute espèce, tantôt des messieurs en habit noir, ne parlant que de leur crédit, de leur ascendant sur telle ou telle branche de l'ordre de choses, tantôt de charmantes femmes, dans le négligé le plus galant, insinuant avec adresse qu'on ne les a jamais refusées, quand elles ont tant fait que de prier : « — Mais, monsieur, réfléchissez ; nous savons que » vous le pouvez, si vous le voulez ! Il suffit d'un mot de » votre bouche, d'une ligne de votre plume ! Vous êtes le » maître absolu, souverain ! — « Eh ! oui, sans doute, mes- » sieurs et mesdames, je sais comme vous que je suis le » maître de me ruiner au profit de votre amour-propre ou » de vos caprices ! »

Voilà ce que pense le pauvre directeur, et ce qu'il n'ose pas dire ; car voulez-vous savoir au juste quelle est sa position ? S'il se rend à l'importunité des solliciteurs en habit noir, des solliciteuses en cachemire et en guipures, s'il accorde à son premier sujet la permission tant désirée, le premier sujet vient immédiatement lui dire : « Je chante- » rai tel jour, à telle heure, dans tel ou tel concert, puisque » vous l'avez voulu ; mais vous comprenez qu'il m'est im- » possible de jouer la veille, ni de répéter le matin. Je ne » puis pas me risquer au milieu d'artistes rivaux, sans être » sûr de moi : ce serait vous compromettre vous-même. » Ainsi donc le directeur se voit tout-à-coup frappé dans son présent et son avenir ! En faisant doubler son premier sujet, il perdra trois ou quatre mille francs pour une seule soirée ; en supprimant une répétition, il reculera de quatre ou cinq jours au moins la représentation de la pièce nouvelle qu'il attend, sur laquelle il compte, et dont il ne peut se passer pour relever ses recettes et son théâtre ! Aux trois ou quatre mille francs ajoutez-en dix ou douze, vous aurez le chiffre d'une complaisance ou d'une faiblesse, et vous serez obligé de le doubler, de le tripler peut-être, si le premier sujet s'enroue en changeant de local, en chantant dans une salle trop chaude ou trop froide, s'il éprouve un revers dans la lutte de talents qui constitue le principal attrait des solennités auxquelles la charité préside.

Que vous semble maintenant d'une bienfaisance exercée dans de telles conditions ? Le droit romain a un axiome fort sage : *nemo liberalis nisi liberatus*, ce qui signifie qu'on ne peut être libéral qu'autant qu'on ne doit rien à personne. Eh bien ! l'artiste doit à son directeur, le directeur doit à ses artistes, et vous voulez les contraindre les uns et les autres à ne pas payer leurs dettes ! Que direz-vous, si au bout du mois la caisse présente un déficit, et que la banqueroute plane sur le théâtre ? Vous votez des subventions, cela est vrai, mais savez-vous si ces subventions suffisent ? Avez-vous compté avec ceux que vous taxez arbitrairement et au-delà de toute mesure ? Interrogez-les, et vous verrez qu'ils s'estimeront tous heureux, si, au lieu du sacrifice que vous exigez, vous daignez accepter, de la main à la main, trois ou quatre billets de banque. En conscience, est-il juste, est-il humain, est-il charitable de les condamner à un impôt plus lourd ? La charité ne doit-elle pas commencer par se montrer équitable ?

Loin de nous l'idée barbare de fermer tout recours à l'infortune, et comme l'a dit un de nos poëtes avec tant d'énergie :

De clouer le bienfait aux mains du bienfaiteur.

Non, sans doute ; et nous serons les premiers à souhaiter qu'on donne, et qu'on donne beaucoup, quand même l'économie politique nous démontrerait que nous avons tort. Mais nous voulons qu'on ne taxe personne ; nous voulons

qu'on ne traite pas les artistes, les directeurs plus durement que les banquiers et les millionnaires. Est-il quelqu'un d'assez charitable ou d'assez insolent pour aller dire à M. Aguado, à M. Rothschild : « Vous donnerez vingt, » trente, cinquante mille francs; à un centime de moins » nous ne vous tiendrons pas quitte. » Laissez la charité s'exercer librement et d'elle-même. Si par hasard il se rencontre dans le monde un artiste bien et dûment convaincu de richesse et d'avarice, dont les doigts et l'archet ne se dérouillent que pour de l'or, qui s'enferme et se claquemure lorsqu'il étudie, de peur qu'une de ses notes n'arrive gratis à une oreille humaine, celui-là nous vous l'abandonnons : flétrissez-le, punissez-le jusqu'à ce qu'il fasse amende honorable, et se rachète du mépris au bord du tombeau ! Mais de grâce ! tenez-vous-en là, et gardez-vous de rançonner des gens qui ne vous ont jamais donné le droit de mettre en question leurs généreuses sympathies. Permettez-leur de consulter leur bourse, et d'en tirer eux-mêmes ce qu'ils croient pouvoir vous offrir.

Ces réflexions qui sont de tous les temps et de toutes les saisons, empruntent un nouvel à-propos des circonstances. Quand on travaille à relever des ruines, il ne faut pas s'y prendre de manière à entasser dommage sur dommage, de même que pour guérir, il ne faut pas blesser.

PAUL SMITH.

UNE VISITE A BEETHOVEN.

ÉPISODE DE LA VIE D'UN MUSICIEN ALLEMAND.

(Suite*.)

Après avoir marché quelques heures, je rejoignis le gentleman sur la grande route. Une roue de sa voiture s'était brisée, mais il n'en restait pas moins tranquillement assis à sa place, aussi bien que le domestique sur son siége extérieur. J'appris qu'ils attendaient ainsi le postillon qui était allé quérir un charron à un village assez éloigné. Il était parti depuis long-temps, me dit le maître; et comme son domestique ne savait parler qu'anglais, je me décidai à aller moi-même presser son retour. Je le trouvai en effet dans un bouchon occupé à boire et ne s'embarrassant guère de son gentleman. Je le ramenai cependant avec le charron, et, le dommagé réparé, l'Anglais repartit en me promettant de m'annoncer chez Beethoven.

Quel fut mon étonnement de rejoindre encore une fois le jour suivant le noble voyageur arrêté de nouveau sur la route. Mais cette fois il ne s'agissait plus d'une roue brisée; il stationnait paisiblement au bout de la chaussée, et parut fort aise de me voir paraître traînant un peu la jambe. — Oh ! me dit-il, il y a quatre heures que j'attends là exprès pour vous, car je me suis repenti de ne pas vous avoir proposé hier de m'accompagner : il vaut mieux se faire traîner que d'aller à pied; montez à côté de moi. Surpris de ce procédé, je balançai quelque temps à répondre; mais je me souvins du vœu que j'avais prononcé à l'auberge d'accomplir en dépit de tous les obstacles mon saint pèlerinage à pied : j'en fis donc à l'Anglais la déclaration formelle, et ce fut son tour de s'étonner. Il me répéta son offre en ajoutant expressément qu'il avait attendu plusieurs heures; mais je restai inébranlable, et il partit seul ne comprenant rien à mon refus. Dans le fond, je me sentais pour cet homme une secrète répugnance, et je ne sais quel pressentiment m'avertissait de me défier de sa funeste influence. Et puis son enthousiasme pour Beethoven et cette curiosité de le connaître me paraissait plutôt être le caprice d'un riche désœuvré que le vif et pur sentiment d'une admiration réfléchie. Je préférai donc de ne pas profaner par une liaison inconsidérée la piété sincère qui me faisait agir.

Mais, hélas ! comme pour préluder aux tristes désappointements que me réservait ma mauvaise étoile, et dont cet Anglais devait être l'instrument, nous nous trouvâmes encore le soir même face à face à la porte d'une autre hôtellerie, où il semblait s'être arrêté à dessein pour m'attendre; car je le trouvai assis dans sa voiture, tourné du côté de la route par où je devais arriver. — C'est vous que j'attendais depuis long-temps, me dit-il comme la première fois; voulez-vous que nous allions ensemble voir Beethoven ? Cette fois ma surprise céda en moi à un sentiment de répulsion instinctif. Cette opiniâtreté à m'obliger malgré moi me paraissait inexplicable, à moins que l'Anglais ne prît à tâche de vaincre ma résistance, parce qu'elle choquait sa susceptibilité, et pour humilier mon amour-propre. Je repoussai donc sa proposition en laissant percer toute l'humeur qu'elle m'inspirait. Alors il s'écria : — Goddam ! vous estimez donc bien peu Beethoven ! Moi je le verrai bientôt. Et il donna le signal du départ.

Ce fut définitivement la dernière fois que je revis ce singulier voyageur avant d'arriver à Vienne. Enfin j'atteignis la barrière de cette capitale; j'étais au terme de mon pèlerinage. Je vous laisse à juger quelles furent mes émotions en pénétrant dans la Mecque de mes désirs. J'oubliai soudain tous les soucis, toutes les fatigues de la route; je foulais le même sol où reposait la demeure de Beethoven !..... J'étais trop agité pour songer à la réalisation immédiate de mes vœux les plus chers; je m'informai seulement du quartier qu'habitait le grand compositeur, afin de me loger autant que possible dans son voisinage. Presqu'en face de sa demeure je trouvai un hôtel de modeste apparence, où je louai une petite chambre au cinquième étage, et là je me préparai à l'événement le plus solennel de ma vie. Je consacrai deux jours au repos, et après avoir jeûné et prié, indifférent à tout le reste, je m'encourageai de mon mieux, et je me dirigeai tout droit vers la maison consacrée par le génie. Mais on me dit que M. Beethoven n'était pas chez lui. Je ne sais pourquoi j'en fus bien aise, je me retirai, et me livrai à un nouveau recueillement. Le lendemain, après avoir essuyé quatre fois la même réponse, toujours plus rudement accentuée, je me persuadai que j'avais choisi un jour malencontreux, et je n'insistai pas davantage.

Comme je rentrais à mon hôtel, quelqu'un qui se trouvait à la croisée du premier étage m'adressa un salut amical : c'était mon voyageur anglais. — Avez-vous vu Beethoven ? me dit-il. — Pas encore, il n'y était pas, lui répondis-je, fort surpris de cette rencontre inattendue. Alors il vint au-devant de moi sur l'escalier, et m'obligea avec une extrême affabilité à entrer chez lui. — Monsieur, me dit-il, je vous ai vu vous présenter cinq fois au logis de Beethoven. Il y a déjà plusieurs jours que je suis ici, et c'est pour être voisin de sa demeure que je me suis logé dans ce vilain hôtel. Je vous assure qu'il est très difficile de l'aborder. Ce gentleman est très lunatique. En arrivant, je me suis présenté chez lui jusqu'à six fois par jour, et j'ai été constamment éconduit. A présent j'ai pris le parti de me lever de très bonne heure et de me poster à cette fenêtre, où je reste jusqu'au soir pour épier la sortie du maestro. Mais je commence à croire qu'il ne sort jamais de chez lui. — Ainsi, m'écriai-je, vous croyez donc que Beethoven était aujour-

(*) Voir la *Revue et Gazette musicale de Paris*, du 19 novembre 1840.

d'hui chez lui, et qu'il m'a refusé sa porte. — Positivement! répliqua-t il; nous sommes consignés l'un et l'autre, et cela est fort désagréable pour moi, qui n'ai fait le voyage que pour le voir et nullement pour la cité de Vienne. Cette confidence m'affligea. Je fis pourtant encore le lendemain une nouvelle tentative; mais elle fut aussi vaine que les autres; l'entrée du paradis m'était décidément interdite. Mon Anglais, qui de son balcon suivait de l'œil mes allées et venues avec une attention scrupuleuse, avait acquis la certitude, par des informations précises, que Beethoven habitait le corps de logis postérieur de la maison, ce qui le désolait fort, mais il n'en persévérait pas moins opiniâtrément dans son système d'observation. Ma patience, au contraire, fut bientôt à bout et j'avais pour cela des raisons majeures Une semaine s'était écoulée déjà en démarches infructueuses, et le produit limité de mes galops ne me permettait pas de prolonger beaucoup mon séjour à Vienne.

Le désespoir commençait à me gagner. Enfin, je confiai mon désappointement au maître de l'hôtel, et celui-ci me promit de m'aplanir tous les obstacles, mais à condition de ne rien révéler à l'Anglais. Tout disposé à me mêler de ce malencontreux personnage, je prêtai volontiers le serment qu'on me demandait.— Voyez-vous, me dit l'honnête hôtelier, il vient ici une kyrielle d'Anglais pour voir M. Beethoven et lier connaissance avec lui, ce qui le contrarie à l'excès, et leur indiscrète curiosité le met tellement hors de lui-même qu'il s'est déterminé à fermer sa porte à tous les étrangers sans exception. C'est un homme un peu original, et il faut l'excuser. Cela fait, du reste, fort bien les affaires de mon hôtel, car j'ai toujours ici bon nombre d'Anglais dans l'expectative, qui, grâce à la difficulté d'aborder M. Beethoven, sont obligés de séjourner ici plus longtemps. Mais puisque vous me promettez de ne donner l'alarme à personne, j'espère vous procurer incessamment la faveur d'être introduit auprès de M. Beethoven.

Ainsi, chose plaisante! c'était parce qu'on me confondait, moi, pauvre diable, avec MM. les touristes anglais que je n'avais pu réussir dans mon pieux dessein. Oh! mes pressentiments n'étaient que trop vérifiés. Je devais à l'Anglais maudit la plus amère des déceptions. Je me déterminai aussitôt à déménager, car il était clair que tous les hôtes de cette auberge passaient chez Beethoven pour autant d'Anglais, et c'était là le motif de ma cruelle exclusion. Cependant la promesse de l'hôte de me faire obtenir une entrevue de Beethoven m'empêcha de partir. L'Anglais, de son côté, lui que je détestais à présent de toute mon âme, n'avait épargné aucune intrigue, aucun embauchement pour arriver à son but, mais il avait échoué néanmoins contre la rigoureuse consigne. Plusieurs jours se passèrent pourtant encore sans aucun résultat et les revenus de mes galops baissaient sensiblement, quand enfin mon hôte me confia que je ne pouvais manquer de voir de près Beethoven, en me rendant le soir dans une certaine brasserie où il avait l'habitude d'aller, et il me donna en même temps des renseignements détaillés qui devaient m'aider à reconnaître le grand artiste. Je me sentis revivre, et je résolus de ne pas remettre mon bonheur au lendemain. Il était impossible de saisir Beethoven à son passage dans la rue, car il sortait toujours de chez lui par une porte de derrière. Il ne me restait donc que la brasserie; mais je l'y cherchai ce jour-là inutilement, et il en fut de même durant trois soirées consécutives. Enfin, le quatrième jour, comme je me dirigeais de nouveau vers la brasserie, je remarquai avec désespoir que l'Anglais me suivait de loin avec circonspection. Le malheureux, toujours posté à sa croisée, avait remarqué ma sortie à heure fixe, cela l'avait frappé, et, persuadé que je devais, pour en agir ainsi, avoir découvert le secret qui donnait accès près de Beethoven, il s'était décidé à me suivre pour profiter de ma découverte. Il me raconta tout avec une naïve franchise, et finit par me déclarer qu'il me suivrait partout. J'eus beau protester que le but de ma promenade était tout simplement une modeste brasserie, beaucoup trop modeste pour mériter la visite d'un gentleman aussi distingué, il fut inébranlable dans sa résolution, et je maudissais ma triste destinée. Je cherchai à la fin à me défaire de lui par l'incivilité de mes procédés, mais il parut n'y attacher aucune importance, et se contentait de sourire doucement. Son idée fixe était de voir Beethoven, et il se souciait peu du reste.

Effectivement, je devais ce jour-là même jouir enfin pour la première fois de la vue de l'illustre compositeur. Rien ne saurait peindre mon ravissement et ma secrète rage tout à la fois, quand, assis côte à côte avec mon gentleman, je vis s'avancer le musicien allemand, dont la tournure et les manières répondaient de tout point au signalement que m'avait fourni l'aubergiste. Une taille élevée, que dessinait une longue redingote bleue, des cheveux gris ébouriffés, et les mêmes traits, la même expression de visage que depuis si long-temps évoquait mon imagination. Il était impossible de s'y tromper, et je l'avais reconnu au premier coup d'œil. Il s'avança vivement, quoiqu'à petits pas, de notre côté. Le respect et la surprise enchaînaient tous mes sens. L'Anglais ne perdit pas un seul de mes mouvements, et examinait d'un œil curieux le nouveau venu, qui, après s'être retiré dans l'endroit le plus écarté du jardin, peu fréquenté, du reste, à cette heure, se fit apporter par le garçon une bouteille de vin, et puis demeura quelque temps dans une attitude pensive, les mains appuyées sur le pommeau de sa canne. Mon cœur palpitant me disait: c'est lui! Pendant quelques minutes, j'oubliai mon voisin et je contemplais d'un regard avide, avec une émotion indéfinissable, cet homme de génie qui seul maîtrisait tous mes sentiments et toutes mes idées depuis que j'avais appris à penser et à sentir. Involontairement je me mis à parler tout bas, et j'entamai une sorte de soliloque qui se termina par ces mots trop significatifs : « Beethoven! c'est donc toi que je vois! » Mais rien n'échappa à mon inquisiteur, et je fus subitement réveillé de ma profonde extase par ces paroles confirmatives : — Yes! ce gentleman est Beethoven lui-même! venez avec moi et abordons-le tous deux.

Plein d'anxiété et de dépit, je saisis par le bras le maudit Anglais pour le retenir à sa place : — Qu'allez-vous faire? lui dis-je; voulez-vous donc nous compromettre, ici, sans plus de cérémonie?...

— Mais, répliqua-t-il, c'est une excellente occasion, qui ne se retrouvera peut-être jamais. En même temps il tira de sa poche une espèce d'album, et se dirigea tout droit vers l'homme à la redingote bleue. Exaspéré au dernier point, je saisis de nouveau cet insensé par les basques de son habit, en lui criant avec force : — Avez-vous donc le diable au corps!

Cette altercation éveilla l'attention de l'étranger. Il paraissait deviner avec un sentiment pénible qu'il était l'objet de ce conflit, et s'étant empressé de vider son verre, il se leva pour s'en aller. Mais l'Anglais s'en fut à peine aperçu qu'il fit un violent effort pour s'arracher à ma contrainte, et me laissant un pan de son frac entre les mains, il se précipita sur le passage de Beethoven. Celui-ci chercha à l'éviter, mais le traître ne lui en laissa pas la faculté, il lui adressa un élégant salut selon les règles de la fashion britannique, et l'apostropha en ces termes : — J'ai l'honneur de me présenter au très illustre compositeur et très honorable monsieur Beethoven. — Il fut dispensé d'en dire davantage, car à la première syllabe Beethoven avait fait un écart rapide, et en jetant un regard furtif de mon côté avait franchi

le seuil du jardin avec la rapidité de l'éclair. Cependant l'imperturbable Anglais se disposait à courir après lui; mais je l'arrêtai d'un mouvement furieux en m'accrochant à sa dernière basque, et lui, se retournant d'un air surpris, dit avec un ton singulier : — Goddam! ce gentleman est digne d'être Anglais. C'est un bien grand homme, et je ne tarderai pas à faire sa connaissance. »

Je demeurai pétrifié; cette affreuse aventure m'ôtait désormais tout espoir de voir s'accomplir le plus ardent de mes vœux.

(*La suite au prochain numéro.*)

R. WAGNER.

THÉATRE-ITALIEN.

Reprises du Pirata et de l'Elisir d'Amore.

C'est une lugubre histoire que celle du Pirate, histoire que les Italiens ont dû voir se reproduire chez eux sous toutes les formes, et qu'ils n'ont pourtant jamais retracée avec cette sinistre couleur. Il a fallu que l'Anglais Mathurin fît le triste drame de *Bertram*, et que le siècle tournât complétement au noir pour qu'on en vînt en Italie à bâcler ainsi du romantisme factice. Le romantisme en Italie est aussi étonnant, aussi peu indigène que l'est en Allemagne l'étude sensuelle de la forme antique. De même que dans les poésies grecques des Allemands flotte toujours un peu de rêverie idéaliste, on retrouve dans le romantisme des Italiens, à côté des exagérations du néophyte converti, l'expansion radieuse de la vie et l'amour des joies terrestres. Cet amalgame est rendu bien plus sensible par la musique de Bellini, musique mélancolique, mais d'une mélancolie tout italienne, tendre, gracieuse, faite pour caresser les passions et non pour les amortir. Le premier chœur, celui du naufrage, qui voudrait bien être sombre comme l'exige une pareille scène, réussit avant tout à flatter agréablement l'oreille. La consternation s'y montre touchante, mais n'affecte en rien les formes de l'angoisse et du désespoir. Il en est de même des autres morceaux, où la passion a pour but le bonheur, où la douleur n'est que le regret d'un bonheur manqué. Ce contraste entre les noires pensées du héros au front pâle, à l'âme orageuse, aux cheveux d'ébène, et les sentiments tout méridionaux du musicien, a donné à cette musique une teinte qui, pour être parfois confuse et même un peu terne, ne manque pas d'originalité. Les deux airs du pirate résument toute la pensée de l'ouvrage, et Rubini les dit avec une amertume, une tristesse et même avec une impétuosité de désespoir que des chanteurs, qui passent pour être de grands acteurs, tenteraient inutilement d'égaler.

Voici revenir avec l'*Elisir d'amore*, l'Italie joyeuse et bouffonne, la véritable Italie qui rit et chante à l'éclat du soleil. La musique de cet opéra, par cela seul qu'elle appartient à ce genre indigène, épanouit et dilate à ce point qu'elle se passe fort bien d'originalité. A cet égard, nous ferions volontiers une réserve favorable pour l'air de basse, *Udite, o rustici!* l'un des meilleurs du genre, et qui semble certainement le meilleur quand on l'entend dire par Lablache. Madame Persiani, qui pose d'une manière large et supérieure les *andante* douloureux du *Pirata*, n'est pas moins remarquable par la finesse et la grâce de son chant dans les mélodies espiègles de l'*Elisir*. Tamburini mérite peut-être un éloge tout spécial cette année. Il a certainement fait des progrès, ce qui devait paraître presque impossible dans une manière où le travail exclusif de la vocalisation joint à la plus mélodieuse qualité de voix, produit ordinairement une sorte de perfection stationnaire. Il a réussi enfin à mieux colorer son chant. Mario continue à dire le rôle de Nemorino avec le même bonheur qui signala ses débuts de l'an passé.

En somme, ces deux opéras sont exécutés avec le plus grand ensemble désirable C'est une perfection vraiment effrayante; car nous n'avons plus guère que la chance d'être ennuyés par les chanteurs qui succéderont à la troupe actuelle.

Correspondances.

M. Berlioz nous prie d'insérer la lettre suivante, qu'il a adressée à la *Revue des Deux-Mondes* :

MONSIEUR,

Dans le compte rendu par la *Revue des Deux-Mondes* du Festival que j'ai dirigé à l'Opéra, on a commis des erreurs de faits dont je crois pouvoir vous demander la rectification.

L'auteur de cet article veut me rendre coupable du crime de lèse-majesté à l'égard de Gluck et de Palestrina : « Pau-» vre Gluck! dit-il, vous ne vous doutiez pas, lorsqu'au » son des trombones vous évoquiez jadis les esprits de » haine et de rage, qu'un jour viendrait où M. Berlioz vous » ferait l'aumône de quelques ophicléides; et Palestrina » qu'on arrache à la chapelle Sixtine, où quelques soprani » suffisent à ses mélodies fuguées, pour l'écraser lui, le » maestro paisible, à l'inspiration suave et religieuse, sous » la pompe des voix et des instruments. »

Or, l'acte d'*Iphigénie* a été exécuté absolument tel que l'auteur l'écrivit; on n'y a donc point entendu d'ophicléides. Quant à Palestrina, quelques soprani lui suffisaient si peu que son madrigal *Alla riva del Tebro*, morceau profane du reste, et qui n'a jamais pu être entendu à la chapelle Sixtine, est à quatre parties (SOPRANI, CONTRALTI, TÉNORS et BASSES); il a fallu en outre une étrange préoccupation pour trouver écrasé sous la pompe instrumentale ce chœur chanté, d'après le texte du compositeur, SANS ACCOMPAGNEMENT.

Voilà les erreurs qui devaient me blesser dans mon rôle d'interprète de maîtres que j'admire, et les seules qu'il m'importe de relever.

Recevez, etc.

H. BERLIOZ.

M. Liszt nous prie d'insérer la lettre suivante, qu'il a adressée à M. le directeur de la *Revue des Deux-Mondes* :

Monsieur,

Dans votre Revue musicale du 15 octobre dernier, mon nom se trouvant prononcé à l'occasion des prétentions outrées et des succès exagérés de quelques artistes exécutants, je prends la liberté de vous adresser à ce sujet une observation.

Les couronnes de fleurs jetées aux pieds de mesdemoiselles Ellsler et Pixis par les dilettanti de New-York et de Palerme sont d'éclatantes manifestations de l'enthousiasme d'un *public*; le sabre qui m'a été donné à Pesth est une récompense décernée par une *nation* sous une forme toute nationale.

En Hongrie, monsieur, dans ce pays de mœurs antiques et chevaleresques, le sabre a une signification patriotique. C'est le signe de la virilité par excellence; c'est l'arme de tout homme ayant droit de porter une arme. Lorsque six d'entre les hommes les plus marquants de mon pays me l'ont remise aux acclamations unanimes de mes compatriotes, pendant qu'au même moment les villes de Pesth et d'Oedenburg me conféraient les droits de citoyen (*Ehren-Bürgerschaft*), et que le comitat de Pesth demandait pour moi des lettres de noblesse à Sa Majesté, c'était me reconnaître de nouveau, après une absence de quinze années, comme Hongrois; c'était une récompense de quelques légers services rendus à l'art dans ma patrie; c'était surtout, et je l'ai senti ainsi, me rattacher glorieusement à elle en m'imposant de sérieux devoirs, des obligations pour la vie comme homme et comme artiste.

Je conviens avec vous, monsieur, que c'était, sans nul doute, aller bien au-delà de ce que j'ai pu mériter jusqu'à cette heure. Aussi ai-je vu dans cette solennité l'expression d'une espérance encore bien plus que celle d'une satisfaction. La Hongrie a salué en moi l'homme dont elle *attend* une illustration artistique après toutes les illustrations guerrières et politiques qu'elle a produites en grand nombre. Enfant, j'ai reçu de mon pays de précieux témoignages d'intérêt, et les moyens d'aller au loin développer ma vocation d'artiste. Quand après de longues années le jeune homme vient lui rapporter le fruit de son travail et l'avenir de sa volonté, il ne faudrait pas confondre l'enthousiasme des cœurs qui s'ouvrent à lui et l'expression d'une joie nationale avec les démonstrations frénétiques d'un parterre dilettante.

Il y a, ce me semble, dans ce rapprochement quelque chose qui doit blesser un juste orgueil national et des sympathies dont je m'honore.

Veuillez, monsieur, faire insérer ces quelques lignes dans votre prochain numéro, et recevoir l'assurance de ma considération distinguée.

F. Liszt.

Hambourg, 26 octobre 1840.

A M. le Rédacteur de la Gazette musicale.

Monsieur le Rédacteur,

Un heureux hasard a fait tomber entre mes mains la *Gazette musicale* du 20 septembre de la présente année 1840. J'y ai lu avec tout l'intérêt qu'inspire le sujet, et surtout votre manière de le traiter et d'écrire, un article sur l'Opéra.

Les idées sages que vous émettez sur la conservation indispensable de ce magnifique théâtre, les réflexions justes que vous faites sur l'utilité dont il est au fisc, à la consommation de la capitale, et sur le talisman qu'il possède pour attirer continuellement une multitude d'étrangers dans cette vaste cité, ainsi que successivement tous les nationaux; les craintes, fondées sans doute, que vous manifestez de voir passer ce superbe établissement des mains du roi, dans celles de la commune ou de quelque entrepreneur impropre à une administration si délicate à conduire; enfin l'histoire de l'Opéra et de toutes les phases qu'il a parcourues jusqu'à nous, depuis l'époque de sa fondation, qui date des lettres-patentes de Charles IX, qui le créa sous la dénomination d'Académie de musique; tout cet ensemble vous a mérité sûrement les félicitations et le suffrage des amis des arts et de tous vos lecteurs; toutefois, monsieur le Rédacteur, je ne me montrerai pas aussi satisfait qu'eux, j'aurais même osé me plaindre amèrement d'une phrase introduite dans votre rédaction, si quelques lignes plus bas, une autre phrase aussi juste, je crois, dans le fait qu'obligeante et polie de votre part, n'effaçait entièrement tout ce que la première a de faux et d'injurieux pour la mémoire de l'administration de l'Opéra de l'an v de la république, dont j'avais l'honneur de faire partie, et dont je suis le seul membre existant.

Permettez-moi, monsieur le Rédacteur, de vous rappeler ici ces deux phrases qui, chacune en particulier, contiennent une erreur qu'il est important de détruire pour établir la vérité dans les faits historiques que vous avez cités.

Dans la première, vous dites que l'administration de l'an v se *traîna* sous le nom de Théâtre-des-Arts.

Dans la seconde, vous dites que le Directoire, qui se lassait de tout, se lassa bientôt de cette *bonne* administration. Vous avez fait justice de la première erreur, et vous l'avez reconnue en énumérant tous les travaux utiles et glorieux pour les arts, de l'administration dont vous parlez: on pourrait y ajouter la justice qu'elle rendit à des artistes du plus grand mérite jusque là restés dans l'oubli et même dans la détresse, telle que la célèbre mademoiselle Arnould, le fameux danseur Vestris père, et le modeste chanteur Gérin, qui furent dotés par la même administration, la première d'une pension de 1,000 fr, le deuxième de 2,400 fr., et le dernier de 600 fr. sur la cassette de l'Opéra.

Quant à la seconde erreur, elle est encore plus simple à définir: ce n'est point le Directoire qui se lassa de nous, mais bien nous qui fûmes fatigués de lui, car nous donnâmes pendant cinq mois notre démission, qui ne fut acceptée que le sixième, après un refus constant de la part des gouvernants de nous seconder dans les vues utiles et larges que nous leur avions poposées.

Nous nous retirâmes donc avec nos plans et nos projets, heureux de ce qu'ils n'avaient point été mis encore au jour, nous réservant de les produire dans un temps plus propice.

Ce temps est arrivé, monsieur le Rédacteur, et j'ose vous prier de me servir d'organe pour publier quelques vues sur les moyens d'organiser, faire marcher et entretenir l'Opéra sans qu'il en coûte un sou au gouvernement.

Si vous daignez accueillir ma demande, j'aurai l'honneur de vous adresser successivement trois lettres, sous le titre de *Lettres sur l'Opéra*.

La première traitera du seul titre qui appartient et convient à l'Opéra; de celui qu'on pourrait y ajouter; enfin, de la monstrueuse anomalie perpétuée jusqu'à nous en continuant de désigner l'Opéra sous le nom d'Académie de musique.

Dans la seconde lettre, je développerai tous les moyens qui sont au pouvoir de l'Opéra pour continuer à exister de la manière la plus brillante et sans avoir besoin de la moindre subvention du gouvernement.

Dans la troisième enfin, je donnerai le plan d'une salle d'Opéra qui sera à l'abri de toute espèce d'incendie; j'indiquerai le lieu où elle pourra être construite; ce sera dans le quartier le plus beau de Paris, dans l'endroit le plus commode et le plus propre à la circulation.

Je démontrerai même la possibilité de bâtir cette salle sans qu'il en coûte un sou au gouvernement; le moyen que j'indiquerai assurera sous trois ans au plus tard une ressource certaine pour les magasins et ateliers de l'Opéra, et donnera à la grande cité un monument digne d'elle et du spectacle unique qui doit l'occuper.

Si je suis assez heureux pour vous faire agréer ma proposition, j'oserai, monsieur le Rédacteur, vous prier de vouloir bien insérer cette lettre dans un de vos prochains numéros; elle servira de programme à celles que je m'engage à publier par votre bienveillante entremise.

J'ai quatre-vingt-quatre ans; il y en a trente que je fus frappé d'une cécité totale au champ d'honneur, et depuis cette fatale époque, de graves infirmités sont venues accroître mon infortune; elle réclamera votre indulgence, monsieur le Rédacteur, ainsi que celle de vos lecteurs.

J'ai l'honneur, etc.

Pour M. le marquis d'Aràza, aveugle, rue de la Grande-Chaumière, 6,
Peltier.

Paris, 20 novembre 1840.

Nouvelles.

*** Une nouvelle que le public apprendra avec un vif plaisir, est celle du réengagement de madame Dorus-Gras à l'Opéra. Les clauses en sont tellement arrêtées, que nous pouvons donner l'événement comme accompli.

*** Mademoiselle Gui-Stéphen, la plus brillante danseuse du Grand-Théâtre de Bordeaux, a débuté enfin mercredi dernier à l'Opéra, dans le second acte du *Diable amoureux*, par un pas nouveau qu'elle a dansé avec beaucoup de succès. Cette artiste peut facilement obtenir un accueil aussi favorable à Paris qu'à Bordeaux.

*** Aujourd'hui dimanche, au Théâtre-Italien, *Lucrezia Borgia*, par mesdames Grisi, Bianchi, MM. Mario, Lablache, Tamburini, Campagnolli, Morelli.

*** Le début de mademoiselle Révilly est prochain au théâtre de l'Opéra-Comique. Cette jeune et belle personne répète *la Fille du régiment*.

*** C'est toujours aujourd'hui qu'a lieu au Conservatoire de musique et de déclamation la distribution des prix que nous avons annoncée dernièrement.

*** M. Erard avait offert ses salons pour un concert au profit des inondés du Rhône; mais le comité qui se propose de monter une représentation dans un des théâtres l'a remercié de son offre empressée.

*** Liszt, après avoir donné cinq concerts à Hambourg, où il a excité l'enthousiasme, a été appelé par engagement en Angleterre, où il doit se faire entendre dans toutes les villes de province, aux grandes fêtes musicales organisées à cet effet; il vient d'arriver à Dunkerque, où il s'est embarqué pour Londres. Il sera de retour à Paris dans le courant de l'hiver.

*** Dimanche, 6 décembre prochain, un grand concert vocal et instrumental sera donné au Conservatoire par M. Ernest Deldevez, membre de la Société des concerts. Nous publierons incessamment le programme où figurent les noms de MM. Alizard, Roger, madame Dorus-Gras et le bénéficiaire dont on exécutera une ouverture, une symphonie et plusieurs autres morceaux inédits.

*** M. Garcia, fils du célèbre chanteur, a adressé à l'Académie des sciences un mémoire ayant pour titre : *Description des produits du phonateur humain*. L'auteur y considère, outre la voix de poitrine et la voix de tête ou de fausset, cette troisième sorte de voix grave dont plusieurs physiologistes ont commencé à s'occuper depuis qu'Ivanhoff l'a fait entendre en France, où elle était à peu près inconnue, tandis qu'en Russie on en tire, disent les personnes qui ont habité ce pays, un parti dont nous ne pouvons juger d'après ce que nous avons entendu au Théâtre-Italien. Ces trois sortes de voix, ou ces trois registres, comme les appelle M. Garcia, mettent en jeu d'une manière différente les organes vocaux. C'est le mécanisme de ces organes que l'auteur du mémoire s'est attaché à étudier, dans l'intention de substituer à une routine empirique des règles rationnelles pour obtenir certains effets désirés. Voici d'ailleurs en quels termes il résume ses idées sur la voix et les modifications. L'instrument où se produit la voix humaine est formé de trois parties dont chacune à son mode d'action particulier, savoir : Un soufflet ou porte-vent (poumons et trachées); un vibrateur (larynx); un réflecteur ou modificateur du son (pharynx et cavités nasales et buccales).

*** Incessamment aux concerts Saint-Honoré M. Paquis fera entendre un nocturne de sa composition pour instruments de cuivre. La symphonie de Spohr sera jouée probablement dans les premiers jours de la semaine prochaine, avec une ouverture de M. Rosenhain.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — Les chasseurs bavarois se sont de nouveau fait entendre en passant ici. Ils ont obtenu, comme par le passé, l'approbation du public qui la leur a témoignée par de vifs applaudissements.

*** *Bordeaux, 9 novembre.* — Hier a eu lieu la représentation au bénéfice de mademoiselle de Roissy. Cette jeune personne, dont la voix ne manque pas de souplesse et de douceur, a chanté avec succès le premier acte de *la Lucia*. M. Mézia, qui débutait dans Asthon, a été applaudi. Ce jeune homme promet beaucoup comme acteur et comme chanteur.

*** *Marseille.* — Les amateurs de belle et bonne musique apprendront avec un vif intérêt qu'il est question de mettre en scène au Grand-Théâtre la traduction d'un des chefs-d'œuvre de Schubert, *Belphégor*. M. Castil-Blaze, le traducteur de *Robin-des-Bois*, du *Barbier* et de tant d'autres ouvrages joués avec succès, est attendu sous peu de jours avec cette partition manuscrite. Dans l'indigence de grands opéras où se trouve en France le théâtre, c'est incontestablement une bonne fortune pour un directeur qu'une œuvre de Schubert. — Un jeune artiste du Grand-Théâtre de notre ville, Vizentini, l'un des fils de l'ancien acteur de l'Opéra-Comique, vient de succomber à une longue et douloureuse maladie. Quelques semaines avant sa mort, il venait de terminer, en collaboration d'un musicien distingué, la traduction du *Belisario* de Donizetti.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Amsterdam.* — L'oratorio de Hiller : *la Destruction de Jérusalem*, a été exécuté ici il y a quelques jours; le même ouvrage sera entendu sous peu à Elberfeld.

*** *Berlin.* — M. Ole Bull a donné, avec les frères Gans, des séances de quatuors qui ont été très suivies.

*** *Florence.* — Leidersdorff, pianiste qui a joui pendant longtemps à Vienne d'une grande renommée acquise par ses arrangements fort remarquables de presque tous les opéras de Rossini, et d'un grand nombre d'autres ouvrages, vient de mourir ici.

*** *Lisbonne.* — Le compositeur Coppola, dont les Français ne connaissent guère qu'une partition très faible, la *Nina*, arrangée pour les débuts de madame Eugénie Garcia, à l'Opéra-Comique, vient d'obtenir ici, sur le théâtre de San-Carlos, un succès réel, mais qui pourrait bien malheureusement ne point tirer à conséquence. L'opéra qu'il a donné en cette occasion a pour titre : *Jeanne Ire*. Attendons que la suite nous apprenne si l'enthousiasme méridional a eu raison en cette circonstance.

Le Directeur, A. SPECHT.

DEUX ABONNEMENTS DE MUSIQUE

POUR

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRA,

Chez MAURICE SCHLESINGER,

97, rue Richelieu.

PREMIER ABONNEMENT,

50 fr. par an.

L'Abonné paiera la somme de 50 fr.; il recevra pendant l'année *deux morceaux de musique instrumentale, ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qui lui plaira, il pourra *le garder* jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on *donnera* à chaque Abonné pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière, l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique en toute propriété.

L'abonnement de *six mois* est de 30 fr., pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour *trois mois* le prix est de 20 fr.; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois.

SECOND ABONNEMENT,

30 fr. par an.

L'Abonné paiera la somme de 30 fr. par an; il recevra *deux morceaux de musique, ou un morceau et une partition*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine.

L'abonnement de six mois est de 18 fr., et de trois mois, 12 fr. En province on recevra quatre morceaux à la fois.

N. B. MM. les Abonnés ont à leur disposition une grande bibliothèque de plus de 2,000 partitions anciennes et nouvelles et des partitions de piano gravées en France, en Allemagne et en Italie. Pour répondre aux demandes réitérées, on n'enverra jamais en province plus de quatre morceaux à la fois, ou, à la volonté de l'Abonné, trois morceaux et une partition. — *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

Médailles d'or 1827, 1834 et 1839.

PIANOS

DE J. PLEYEL ET Cie.

Facteurs du Roi et de S. A. R. le Duc d'Orléans.

Magasins : *Boulevard Montmartre*, 18, et *rue Rochechouart*, 20.

On trouve constamment dans ces deux établissements un choix complet d'instruments de toutes les formes et de tous les prix, qui ne laissent rien à désirer tant pour la qualité et l'intensité du son, la solidité et la perfection du mécanisme, que pour le fini et l'élégance de la main-d'œuvre.

Tous les pianos sont vendus avec **GARANTIE**.

En outre, la maison du Boulevard a toujours un grand nombre de **PIANOS A LOUER**, et un assortiment de **PIANOS D'OCCASION** à vendre a des prix très modérés.

La maison se charge aussi de toutes les **RÉPARATIONS**, aux meilleures conditions possibles.

Les immenses approvisionnements que cette maison possède en bois et matières premières de toute nature, sont la meilleure garantie qu'elle puisse offrir au public de l'excellente construction de ses instruments, qui ont acquis à juste titre une réputation européenne.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR LES ÉDITEURS DE PARIS (1).

PIANO A 4 MAINS.

ANDERSH. Op. 10. Variations sur *I Capuleti*.	6	»
BERTINI. Op. 128. Duo sur *la Fille du Régiment*.	9	»
CZERNY. Op. 581. *Symphonie pastorale*.	6	»
— Op. 591. Scherzo brillant sur les motifs du *Shérif*.	7	50
CRAMER. Op. 90. Souvenirs de Naples, Tarentelle.	7	50
DANIELE. Ricordanza de *la Fille du Régiment*.	7	50
HERZ. Op. 113. Grand duo sur la barcarolle de *l'Elisire*.		
HUNTEN. Op. 77. Les Rubis. Nos 1, 2. Chaque.	6	»
— Op. 89. Suisse et Tyrol. Nos 1 à 4. Chaque.	5	»
HUMMEL (œuvre posthume). Introduction et rondo pour 2 pianos.	7	50
LECARPENTIER Les Plaisirs de l'étude; 30 morceaux arrangés en 3 livraisons. Chaque.	7	50
— 3e Divertissement sur *les Treize*.	6	»
— 4e Divertissement sur *le Shérif*.	6	»
— Divertissement sur des motifs de *l'Elisire d'Amore*.	6	»
LEMOINE (W.) La Moresca, valse à 4 mains.	4	50
ORDA. Op. 6. Grande valse.	6	»
PUGET (Loisa). Rondoletto sur *la Retraite*.	6	»
SCHUBERT (Camille). Les Inséparables, 2 rondeaux sur *l'Elisire* et *la Niobe*. Chaque.	5	»
THALBERG. Op. 39. Souvenirs de Beethoven.	9	»

QUADRILLES POUR LE PIANO.

BURGMULLER. La Petite Fête.	4	50
— La Grande-Bretagne.	4	50
BOUCHARDY. Christophe, sur des airs suédois.	4	50
FESSY. La Renaissance, 3e quadrille sur *Lucia*.	4	50
COMMETTANT. Les Catalans.	4	50
GOETSCHY. Jean Bonhomme.	4	50
— L'Hirondelle.	4	50
JULLIEN. Windsor.	4	50
LEDUC (Alph.). Le Refrain des montagnes.	4	50
LOUIS. La Catarina.	4	50
LONGPERRIER (de). Le Tournoi.	4	50
MICHAELI. Las contredanses pyrrhiques, avec accompagnement de voix.	4	50
MARQUERIE. Le Magot, quadrille facile.	4	50
MUSARD. *Zanetta*, 3 quadrilles. Chaque.	4	50
— Le Prince Albert.	4	50
REDLER. La Petite fête américaine (très facile).	4	50
SCHUBERT (Camille). La Sainte-Catherine.	4	50
— Les Souvenirs d'Angerville.	4	50
— La Poste.	4	50
WOLFF (P.). L'Ecumeur de mer (motifs d'Adam).	4	50

PIANO ET VIOLON.

DE BÉRIOT ET WOLFF. Grand duo brillant sur *Robert-le-Diable*.	9	»
GASTALDI ET FAUVELLE. Duo brillant.	7	50
KLEMCZYNSKI. Op. 36. Fantaisie sur *la Vendetta*.	7	50
— Op. 37. Divertissement sur *les Martyrs*.	7	50
KONTSKY. Op. 38. Une fête dans les montagnes,	7	50
LOUIS. Op. 73. Fantaisie dramatique sur des mélodies de Schubert.	9	»
— Op. 74. Duo sur *le Muletier du Vésuve*.	9	»
— Op. 76. Duo sur *les Treize*.	9	»
— Op. 83. 11e Serénade sur *le Shérif*.	9	»
— Op. 86. Rondo-valse sur *Nizza* et *Nella*.	7	50
— Op. 92. Duo sur *les Martyrs*.	9	»
PANOFKA. Op. 10. Les Inséparables. 3 duos.		
Nos 1. Sur *les Huguenots*.	9	»
2. Sur *l'Eclair*.	9	»
3. Sur *la Juive*.	9	»
ROSENHAIN ET PANOFKA. Op. 16. Bellini des salons. 3 duos. Nos 1. Sur *la Straniera*.		
2. Sur *la Sonnambula*.	9	»
3. Sur *le Pirate*.	9	»

PIANO ET VIOLONCELLE.

BAUDIOT ET OSBORNE. Duo sur un thème original.	9	»
LEE ET OSBORNE. Duo sur *le Domino noir*.	9	»
SELIGMANN. Op. 21. Divertissement sur *Zanetta*.	6	»
— Op. 14. Capricio sur *la Vendetta*.	7	50

PIANO ET FLUTE.

TULOU ET OSBORNE. Duo sur un thème original.	9	»
TULOU ET BENEDICT. Fantaisie sur *la Norma*.	9	»
TULOU ET HERZ. Grand duo sur *la Niobé*.	9	»
TULOU ET OSBORNE. Trois duos de salon sur *Roberto, l'Elisire, Torquato Tasso*. Chaque.	7	50
HUNTEN ET FORDE. Douze Duettini nos 1, 2. Chaque.	6	»

HARPE.

BOCHSA. Op. 336. Triumvirat de valses allemandes pour harpe seule, nos 1, 2, 3. Chaque.	5	»
— *La Cachucha* suivie d'une marche de Bellini.	6	»
LABARRE ET TULOU. Trois duos harpe et flûte sur *Roberto, l'Elisire, Torquato Tasso*. Chaque.	7	50

CORNET A PISTONS.

CORNETTE. Souvenirs de *la Fille du régiment*. Cornet seul.	6	»
— Airs de l'opéra *le Shérif*, pour deux cornets. Nos 1, 2. Chaque.	7	50
— Airs de l'opéra *les Treize*, pour deux cornets. Nos 1, 2. Chaque.	7	50
GALLAY. 9e et 10e solo avec accompagnement de piano. Chaque.	7	50
— Op. 47. Trois fantaisies pour cornet et piano sur *le Shérif, Bianca e Fernando, les Treize*. Chaq.	7	50
GATTERMANN. Douze Caprices pour cornet seul.	5	»
— Les Plaisirs de l'Etude. 30 morceaux favoris. Nos 1, 2.	4	50
— 25 petits Morceaux pour cornet à 3 pistons.	5	»
SCHILTZ. Vocalises de Bordogni arrangées en forme d'études. En quatre suites. Chaque.	12	»
— Fantaisie sur l'*Elisir d'Amore*, acc. de piano.	7	50
— 25 Leçons pour cornet à 3 pistons	7	50
— Op. 74. 50 Leçons pour cornet à 2 et 3 pistons. Nos 1, 2.	6	»
— Op. 75. 23e Fantaisie sur des motifs de Meyerbeer.	7	50
— Op. 76. 6 Bagatelles faciles avec acc. de piano.	5	»

(1) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **GAZETTE MUSICALE** DE PARIS. N° 67.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), P. SMITH, A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 50	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; etchez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 26 novembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mme DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. De la musique au Mexique (deuxième article). — Esquisse de l'histoire de l'harmonie (suite); par FÉTIS père. — Messe de M. Aubry; par G. KASTNER. — Distribution des prix au Conservatoire de Paris. — Nouvelles. — Annonces.

CONCERTS

QUI SERONT OFFERTS

AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE,

pendant l'hiver 1840-1841.

9e Concert dans le mois de décembre ou de janvier.

10e Concert dans le mois de février.

11e Concert le 1er avril.

Dans le mois de décembre, MM. les Abonnés recevront un recueil de Six mélodies composées par Meyerbeer, Schubert et Proch.

DE LA MUSIQUE AU MEXIQUE.

(Deuxième article*).

L'introduction de la musique européenne au Mexique ne fut pas, comme on le pense bien, l'œuvre d'un seul jour, et l'on ne saurait préciser la date de cette importation. Il serait curieux, sans doute, d'avoir quelques détails sur ce sujet, et de pouvoir suivre pas à pas les progrès de notre musique dans ce pays; mais le silence absolu des auteurs qui ont écrit sur le Mexique nous prive des renseignements que nous aurions désirés, et nous oblige de nous restreindre à l'époque actuelle. Toutefois, il paraît que le progrès n'a pas été rapide; car, en ne remontant que de vingt à trente années, on y trouve la musique bien arriérée encore. Ce n'est que dans ces derniers temps que la capitale du Mexique s'est efforcée de se mettre, sous ce rapport, au niveau des États de l'Europe.

En 1823, on ne comptait encore qu'un seul théâtre à Mexico. La salle, divisée en un parterre et quatre rangs de loges, était assez spacieuse, mais présentait un coup d'œil peu brillant. Acteurs, orchestre, machines, décorations et costumes, tout cela était médiocre, et ne pouvait soutenir la comparaison avec les théâtres des petites villes d'Europe. Un second théâtre qui s'établit quelques années plus tard, ne valait guère mieux; l'orchestre cependant était passable, et la réunion de quelques chanteurs rassemblés de toutes parts permit de jouer tant bien que mal des opéras de Mo-

(*) Voir la *Revue et Gazette musicale de Paris*, du 15 novembre 1840.

zart et de quelques autres compositeurs. Ce qui manquait surtout, c'étaient des chœurs bien exercés.

En général, la danse était mieux partagée que le chant et la musique. Les ballets, que dirigeait alors un sieur Portret, étaient exécutés d'une manière satisfaisante, et l'on comptait parmi les danseurs quelques artistes de mérite, parmi lesquels on cite avec éloge madame Portrot, mademoiselle Gamburino, et M. Aguila, qui, assure-t-on, n'étaient pas au-dessous de ce que l'on voit en ce genre dans les grandes villes d'Europe.

Si, du reste, l'état du théâtre lyrique laissait beaucoup à désirer, le public lui-même se montrait peu digne d'un meilleur spectacle, tant ses habitudes contrastaient avec le bon ton qui règne dans les théâtres des autres pays. Un étranger, en entrant dans la salle, se serait cru dans une tabagie; les spectateurs fumaient tous sans façon; même dans les loges, les dames, tenant un cigare d'une main et un éventail de l'autre, paraissaient enveloppées d'un nuage de fumée qui obscurcissait la salle, et empêchait de distinguer les objets. Le bruit des briquets que l'on battait presque continuellement pour allumer les cigarettes (car le phosphore n'avait pas encore remplacé la pierre et l'amadou), se mêlait de temps en temps à la déclamation des acteurs et aux sons de la musique.

Tout cela changea d'un seul coup par l'arrivée d'un homme, dont le nom restera à jamais illustre dans les annales de l'art. Manuel Garcia (car c'est de lui que nous parlons) conçut le projet d'établir à Mexico un Opéra-Italien. Il y vint en 1827, accompagné de sa famille et de quelques artistes qu'il avait engagés à le suivre dans le Nouveau-Monde. La troupe se composait ainsi :

Manuel Garcia, père, premier ténor;
Madame Garcia, *prima buffa;*
Manuel Garcia, fils, *primo basso;*
Madame Rita Santa-Marta, *prima donna;*
Mademoiselle Amada Plata, *aitra prima donna;*
M. Antonio Castillo, ténor;
M. Valdeck, basso.

Ce dernier cumulait en même temps l'emploi de machiniste et de peintre décorateur.

Le début de cette troupe fit une grande sensation parmi les dilettanti de Mexico. Jamais on n'y avait entendu rien de semblable. Ce fut un événement dans les fastes du pays. Aussi les représentations qu'elle donnait devant un public toujours croissant eurent elles une influence marquée, non seulement sur la direction du goût musical, mais encore sur les habitudes des spectateurs. Tout changea de face. Soit par égard pour les voix des chanteurs, dont les moyens eussent été paralysés par la fumée épaisse du tabac, soit pour imiter les manières plus distinguées de l'Europe, le cigare fut spontanément abandonné. Les toilettes des femmes devinrent recherchées; la salle, peinte à neuf et décorée d'une manière convenable, éclairée en outre par un lustre de cristal qui vint remplacer le sombre éclairage du quinquet à l'huile, présentait un aspect tout nouveau. La révolution, comme on voit, était complète.

Trois opéras italiens furent d'abord joués avec les paroles originales; mais les Mexicains, qui goûtaient fort la musique, n'entendaient rien aux paroles, et Garcia, pour satisfaire aux exigences de son public, fut obligé de les traduire en espagnol. Parmi les pièces ainsi représentées, nous pouvons citer le *Don Juan*, de Mozart; la *Cenerentola, Otello,* et *il Barbiere*, de Rossini, et trois opéras de la composition de Garcia, *Sémiramide, Abufar,* et l'*Amante astuto*. Cette dernière pièce eut un succès prodigieux; elle fut représentée plusieurs fois de suite, ce qui était chose inouïe à Mexico, où, comme dans nos villes de province, on demandait une pièce différente pour chaque jour de l'année.

Entouré des témoignages d'intérêt et d'affection que lui prodiguaient les habitants de Mexico, Garcia aurait peut-être prolongé son séjour au-delà des dix-huit mois qu'il y passa avec sa troupe; mais l'horizon politique commença à s'obscurcir. L'animosité toujours croissante des indigènes contre les Espagnols présageait une catastrophe prochaine, et Garcia jugea prudent de se retirer. On fit tout pour le retenir, et l'estime des Mexicains pour son talent se manifesta par une loi exceptionnelle qui permit à Garcia et à sa famille seulement de rester dans le pays. Tout fut inutile, Garcia revint en Europe.

Le séjour de Garcia à Mexico, l'impulsion donnée par lui au goût musical de cette ville, ont dû porter des fruits. Nous aurions voulu signaler les progrès qui se sont faits depuis; mais les renseignements nous manquent, et nous n'avons pu constater l'état actuel des théâtres mexicains.

Quant à la musique d'église, on pourrait croire que dans un pays où l'on tient tant aux fêtes et à la pompe religieuses, elle doit être particulièrement cultivée; mais il n'en est rien. Les églises ont, il est vrai, toutes des orgues et parfois d'assez bons organistes; mais les grand'messes en musique, à chœurs et à grand orchestre, les oratorio, les *Requiem* n'y sont pas exécutés, ou ne le sont qu'imparfaitement. La grand'messe des fêtes solennelles, dans les plus riches cathédrales, est d'ordinaire composée d'une douzaine d'instruments et d'un petit chœur de voix d'hommes qui chantent les répons sur l'ancien style d'église. Dans aucune cérémonie religieuse le peuple ne prend part au chant. Les offices du soir n'ont pas atteint non plus avec la musique ce degré de progrès qu'on trouve souvent dans les petites villes d'Europe. La meilleure musique, dans ce genre, est celle des vêpres de la veille de la Fête-Dieu, dans la belle église de *Puebla de los Angeles;* l'orchestre et le chœur en sont assez complets; on y exécute aussi assez bien des oratorio italiens.

Parmi les établissements musicaux qui existaient en 1827 à Mexico, il faut encore citer l'Institut philharmonique, réunion d'artistes qui s'assemblaient régulièrement toutes les semaines, et qui exécutaient les morceaux de musique des maîtres d'Europe les plus connus. Quoique ce fût un établissement particulier, on pouvait cependant se procurer facilement des cartes d'entrée. Les amateurs y jouaient, comme dans les réunions musicales d'Europe, des quatuor, des duo, et autres morceaux. L'Institut était sous la direction d'un musicien actif, le sieur Elizoga, qui avait déjà donné plusieurs compositions de sa façon, et qu'on regardait comme le meilleur musicien de la capitale.

L'armée a aussi sa musique. Chaque régiment a, comme en Europe, une bonne troupe de musiciens. Tous les dimanches soir ils jouent devant la caserne d'Alameda (grande place avec des allées) et en présence d'un grand concours d'auditeurs; ils exécutent très bien non seulement des marches et des danses, mais aussi les ouvertures de divers opéras.

Rarement il y a des concerts publics, et ils sont peu fréquentés. Un Italien nommé Christiani en donna quelques uns il y a plusieurs années; maintenant on ne donne que de temps en temps sur les théâtres de petits concerts qui sont comme des entr'actes.

La musique est plus soignée dans les cercles de famille composés d'Espagnols et de créoles de condition; on n'y épargne point l'argent pour se procurer de bons instruments : des pianos anglais, des violons, des harpes, etc. Les membres d'une famille apprennent plusieurs instruments pour figurer aux petits concerts. M. Sartorius, qui a passé bien des soirées dans ces cercles, assure que la musique y est cultivée avec un véritable amour.

La guitare est généralement répandue dans toutes les

parties du Mexique. On en fait de fort bonnes à Mexico, à Guadalaxara et dans d'autres villes; elles sont remarquables par leur sonorité; on y trouve aussi de très habiles joueurs de cet instrument. La guitare y est plus complète que celle d'Allemagne; elle a de quatorze à seize cordes, mais ces cordes se réduisent à sept ou huit, parce qu'elles sont doubles pour chaque ton. L'accord, du reste, est comme dans notre guitare, excepté qu'au-dessous du *mi* il y a encore un *ré* et un *si*.

Outre ces instruments, on trouve fréquemment la *bandola* et le *bandolon;* ce dernier est semblable au luth : le corps en est rond et plat; le manche comme celui de la guitare; la monture est de dix cordes métalliques; on en joue avec un morceau de corne ou d'écaille de tortue; le son qu'il produit ressemble à celui de l'ancien clavecin. Il y a des bandolons pour la basse et d'autres pour le dessus, de sorte que deux à quatre personnes s'accompagnent, et cette musique n'est pas sans agrément. Ainsi non seulement on joue des danses et des chansons, mais encore de grands morceaux de musique avec accompagnement de violon et de flûte.

Il y a un autre instrument, le *salterion*, qu'on trouve çà et là, mais il est moins commun. Il ressemble pour la forme et la grandeur au tympanon; il est monté de cordes métalliques qui forment une étendue de trois octaves. On le touche avec les doigts; pour en jouer, on le tient horizontalement devant soi.

La harpe est plus commune; elle est particulièrement répandue dans tout le pays, notamment à *Jalapa*, où l'on trouve presque dans chaque maison une harpe et un joueur exercé sur cet instrument.

Quant au chant, il est très peu perfectionné. On trouve çà et là dans les chanteurs beaucoup de souplesse et une grande facilité, mais ils manquent encore d'expression, d'accent et de pathétique, notamment pour les chansons sérieuses; ils chantent mieux les petites chansons badines faites pour la danse, et celles qui ont pour sujet l'amour et la jalousie. Dans la haute société on connaît bien la musique des grands compositeurs européens, et celle des Allemands plus que toute autre. Mais à peine trouve-t-on dans le pays une ou deux petites compositions de musiciens espagnols; à peine les créoles peuvent-ils citer un nom célèbre en ce genre. Dans les bourgs voisins des montagnes, et loin de la capitale, on trouve, suivant le témoignage de M. Sartorius, les œuvres de Haydn, de Mozart, de Beethoven et de Bach. Partout on rencontre les morceaux de piano de Cramer, de Ries et autres. Haydn surtout est révéré comme le plus grand musicien, et on ne le nomme qu'avec l'épithète de divin (*et divino Haydn*). La musique italienne est moins connue, excepté celle d'église. Le même M. Sartorius a entendu dans un village mexicain, le jour du vendredi saint, une partie du *Stabat* de Pergolèse.

La musique française n'est guère plus connue; celle qu'on y trouve est, en grande partie, tirée de nos opéras.

Les chansons généralement répandues dans les villes, et chantées par les gens de toutes classes, sont des chansons espagnoles ou des chansons du pays calquées sur des chants espagnols. Les anciennes romances d'Espagne n'ont point passé dans ses colonies : comme elles ont pour la plupart un fondement historique, qu'elles sont locales, et qu'elles rappellent l'ancienne chevalerie espagnole et les guerres entre les chrétiens et les Arabes, elles n'ont pu prendre racine dans un pays étranger à ces souvenirs.

Les danses espagnoles, au contraire, les danses gaies, mimiques, les danses qui roulent sur l'amour et la jalousie, le *bolero*, la *jarava*, etc., ont presque toutes passé dans les colonies. Ce n'est que dans les cercles de la bonne compagnie qu'on danse la valse et la contredanse; le peuple s'en tient à son *fandango* qu'il danse en chantant. Dans la chaumière, à l'ombre d'un arbre, il suffit d'une guitare qui se fasse entendre pour réunir aussitôt le cercle, et mettre les pieds en mouvement. La plupart du temps un seul couple danse, souvent aussi deux; dans beaucoup de boleros il n'y a que trois personnes. Lorsque les femmes manquent, les hommes dansent seuls, et réciproquement.

La musique de ces danses consiste toujours en deux parties, l'une jouée, l'autre chantée. La première a une mesure vive, un tour précipité; souvent on la danse avec les castagnettes; la seconde est toujours plus lente, et accompagnée de gestes en rapport avec les paroles chantées. La guitare et le bandolon sont les instruments préférés pour l'accompagnement de ces danses. Le joueur d'instrument chante aussi la plupart des vers; quelque fois il se joint à plusieurs chanteurs pour faire un chœur à deux voix. Quant à ces chansons, elles sont en partie gaies et agréables, mais aussi en partie un peu trop libres comme la danse. Souvent un accident arrivé dans le village, ou une aventure survenue dans le pays, devient le sujet d'une chanson. Beaucoup de jeunes gens font des vers avec facilité, et adaptent leur texte à un air connu.

Il est à remarquer que la musique de ces danses a un cachet tout particulier. Aussi les Européens ont-ils d'abord beaucoup de peine à se la mettre dans la tête, parce que les sons leur en paraissent tout-à-fait étrangers.

Le caractère d'un peuple se manifeste en partie par ses chansons. Le peuple au Mexique se fait remarquer par sa légèreté, par son amour pour le plaisir (1); les passions dominantes communes aux deux sexes sont l'amour et la jalousie. Le Mexicain ne pense jamais au lendemain, et ne travaille que quand la nécessité le presse. Sous un ciel doux il n'a que très peu de besoins : une cabane construite en un jour lui suffit pour se mettre à couvert; la terre est sa table et son lit; un peu de maïs, de *chili* ou de fèves, compose sa nourriture; il se transporte sans peine d'un lieu à un autre, car il n'a qu'un habit, et pour tous meubles une natte de palmier et quelques pots. Ainsi vivent ceux même qui gagnent beaucoup d'argent; mais lorsqu'il s'agit de jeu, de femmes, de danse ou de liqueurs fortes, ils dissipent en un moment des sommes considérables : insensibles à la perte, ils s'en retournent en chantant, lorsqu'ils ont perdu leur avoir à un combat de coqs ou au jeu de cartes. Les chansons populaires et les danses portent le même cachet.

Les mouvements de la révolution et les efforts que la nation a dû faire pour conquérir l'indépendance, ont fait naître des sentiments plus sérieux qui ont été exprimés par des chansons. Aussi les Mexicains ont-ils aujourd'hui beaucoup de chants patriotiques, ainsi que des marches et des danses qui portent l'empreinte de la gravité et de l'enthousiasme.

On raconte qu'Itorbide, lorsqu'il fut envoyé par le vice-roi à la *Sierra madre* pour exterminer le reste des insurgés, fut entraîné au parti de l'indépendance par une chanson. Pendant qu'il était près de Tepantitlan, couché la nuit dans sa tente, sans dormir et livré à ses réflexions, il entendit plusieurs voix qui chantaient le couplet suivant :

Tristes Indios, hasta cuando
Cesaran vuestros desvelos?
Vuestros hijos por los suelos
Y los agenos mamando.

« Pauvres Indiens, quand vos maux cesseront-ils? Vos

(1) Il n'est pas ici question des Indiens, qui ont un caractère tout différent, mais de la race métis qui, par opposition aux Indiens, se nomme *gente de razon*.

» enfants sont dans la misère tant que des étrangers vous » sucent. »

Il est possible que depuis long-temps cet homme ambitieux nourrit la pensée de se mettre à la tête du parti de l'indépendance, mais qu'il fût encore dans l'irrésolution. Excité peut-être dans cette nuit par la chanson que nous venons de citer, il ne balança plus. Il partit aussitôt, se rendit à Yguala, arbora le drapeau des indépendants, et décida d'un seul coup du sort du Mexique.

ESQUISSE DE L'HISTOIRE DE L'HARMONIE

CONSIDÉRÉE

COMME ART ET COMME SCIENCE SYSTÉMATIQUE.

(Suite*.)

Au milieu des systèmes de musique et d'harmonie qui se succédaient et se heurtaient depuis la publication de celui de Rameau, apparut un livre méthodique concernant l'harmonie dégagée de toute considération de nombre et de phénomènes physiques : ce livre est le *Traité des accords et de leur succession, selon le système de la basse fondamentale* (1), par l'abbé Roussier. Ce livre est divisé en trois parties. Je n'ai rien à dire des deux premières, car elles ne contiennent qu'une classification et une analyse des accords suivant les principes de Rameau; seulement, je ferai remarquer que bien qu'il eût peu d'habileté dans l'art d'écrire, et que son éducation première de musicien eût été négligée, Roussier montre beaucoup plus d'esprit de méthode que l'inventeur du système, et que le premier en France, il a porté ses vues sur la considération si importante de la succession des harmonies. Mais la troisième partie a de quoi nous étonner si nous considérons l'époque de sa publication, car l'abbé Roussier y propose l'introduction dans la musique d'un certain nombre d'accords inconnus jusqu'alors. Voici ce qu'il en dit (2) : « Ceux qui » veulent absolument se renfermer dans le cercle de leurs » connaissances, trouveront sans doute mauvais que *j'ose » proposer des accords dont il n'ont jamais entendu parler;* » d'autres les rejetteront peut-être comme trop durs, trop » dissonants. Quant aux premiers...., en leur déclarant ici » que cette troisième partie n'est pas faite pour eux, ils » n'ont plus rien à me dire. A l'égard des autres, je les » prie de vouloir bien examiner attentivement la chose » avant de prononcer. »

Vraiment il y a lieu de s'étonner que, dirigé par l'analogie et par le sentiment musical, qui était faible en lui, Roussier ait entrevu la possibilité du bon emploi de certaines harmonies que le génie seul de Mozart et d'un petit nombre de ses contemporains et de ses successeurs a su mettre en œuvre. C'est ainsi que la *sixte augmentée*, ou comme on disait alors, *superflue*, se conduit par la loi du renversement à l'accord de tierce diminuée et de quinte juste, et à celui de tierce et sixte mineurs avec quarte majeure (triton) ; c'est encore ainsi qu'en passant de l'accord de *tierce diminuée et de quinte juste* à celui de septième de la dominante, il conçoit aussi la possibilité d'en altérer la tierce comme dans l'accord parfait. S'il se fût borné aux altérations des intervalles naturels des accords, soit primitifs, soit modifiés par la prolongation ou par la substitution, il aurait rendu le plus grand service à l'avancement de l'art et de la science, et nous nous formerions l'opinion la plus favorable de son instinct, de son goût et de son expérience ; mais il n'en est point ainsi, car la barbarie de son oreille lui fait imaginer d'intolérables harmonies où le sentiment de toute tonalité est anéanti ; par exemple, un accord qu'il appelle de *onzième diminuée* (*sol* dièse, *ré* dièse, *fa*, *la*, *ut*), un accord de *quinte superflue avec quarte et septième mineure* (*sol*, *ré* dièse, *fa*, *la*, *ut*), un accord de *septième superflue avec sixte et neuvième mineures* (*mi*, *ré* dièse, *fa*, *la*, *ut*), etc. D'ailleurs, peu capable de discerner les véritables dissonances, il fait de très mauvaises applications d'une bonne règle qu'il avait trouvée par le raisonnement, et qu'il annonce ainsi (page 42) : *Toute dissonance majeure doit monter d'un degré; toute dissonance mineure doit descendre d'un degré.* La première partie de cette règle serait incontestable si Roussier l'eût appliquée aux dissonances formées par la note sensible ou par des altérations ascendantes; mais le *double emploi* de Rameau l'égare de telle sorte, qu'il ne trouve d'application de sa règle que pour l'accord de quinte et sixte du quatrième degré (*fa*, *la*, *ut*, *ré*), parce qu'il prend la sixte pour la dissonance, tandis que l'analyse démontre que dans deux notes qui se heurtent en seconde, c'est l'inférieure qui est la dissonance.

Malgré les défauts considérables que je viens de signaler, le *Traité des accords* et le complément de cet ouvrage, qu'il publia sous le titre de *l'Harmonie pratique, ou exemples pour le Traité des accords*, Paris, 1775, in-8°, auraient rendu d'éminents services en France à la théorie de l'harmonie, en appelant l'attention sur la considération de la succession des accords, que le système de Rameau avait fait oublier, si Roussier lui-même n'eût travaillé à faire perdre de vue ces ouvrages pratiques, par un retour à une théorie des nombres appliquées à la musique, dont il donna la première indication dans les notes de ses *Observations sur différents points d'harmonie* (1), puis dans sa *Lettre à l'auteur du Journal des beaux-arts et des sciences, touchant la division du zodiaque et l'institution d'une semaine planétaire, relativement à une progression géométrique, d'où dépendent les proportions musicales* (2) et qui se trouve développée dans son *Mémoire sur la musique des anciens* (3), et dans ses notes sur le mémoire du jésuite Amiot concernant la musique des Chinois (4). Un passage de Timée de Locres, rapporté par Platon, et les rêveries de Censorin avaient tourné la tête de Roussier; il y puisa l'idée d'une progression géométrique de douze termes, qu'il appelle *progression triple*, parce que la proportion de la quinte juste 3 : 1 étant triplée de quinte en quinte, en descendant lui donne la progression suivante :

1. 3. 9. 27. 81. 243. 729, etc,

qui, poussée jusqu'à la douzième quinte ou au treizième terme, donne le chiffre de 531, 441, expression, selon lui, du comma d'*ut* bémol à *si*, son point de départ étant cette dernière note, parce que dans l'ordre des planètes correspondant aux heures du jour et aux jours de la semaine, Saturne est la première. Or, il arriva au système de Roussier ce qu'on avait vu dans tous les autres, en voulant expliquer la musique, il la défit. Ce jeu de chiffres se trouvant

(*) Voyez la *Revue et Gazette musicale*, année 1840, numéros 9, 20, 24, 35, 40 52 et 63.

(1) Paris, 1764, in-8°.

(2) Note 59, page 158.

(1) Paris, 1765, in-8°, pages 217 à 225.

(2) Paris, 1770 et 1771, in-12.

(3) Mémoire sur la musique des anciens, où l'on expose le principe des proportions authentiques, dites de Pythagore, etc. Paris, 1770, 1 vol. in-4°.

(4) Paris, 1780, in-4.

en opposition avec le résultat des proportions dites harmoniques, il nia la réalité de celles-ci, et se jeta dans beaucoup de suppositions qui ne soutiennent pas le plus léger examen. Par exemple, un bronze antique cité par Montfaucon dans l'*Antiquité expliquée*, où l'on voyait la suite des sept principales divinités, commençant à Saturne et finissant à Vénus, lui donne la gamme qu'il considère comme fondamentale :

si, ut, ré, mi, fa, sol, la;

et c'est de là qu'il part pour faire sa progression des douze quintes *si, mi, la, ré, sol, ut, fa*, etc. De plus, par de longs raisonnements, il arrive à l'opinion que les sons de l'échelle de la musique des Grecs se prenaient en descendant, opinion déjà émise par Pepusch, et reproduite de nos jours par M. de Drieberg, ainsi que je l'ai dit dans mon *Résumé philosophique de l'histoire de la musique;* enfin, il insiste en maint endroit sur la nécessité de refaire toute la musique moderne, comme si les arts pouvaient se créer par de pareils procédés, et comme si les formes des gammes n'étaient pas déterminées par des lois prises de plus haut que dans des propriétés arbitraires de nombres; comme si, dans ce système même, les nombres n'étaient pas réduits à une valeur hypothétique! Car, enfin, on conçoit la réalité des faits représentés par les nombres, quand ces nombres sont l'expression de dimensions de corps sonores ou de quantités de vibrations, d'où résulte la mesure des intervalles des sons; mais où trouvera-t-on les lois de cette progression triple dont on veut faire le critérium de l'art et de la science, si ce n'est dans de prétendues analogies avec un système planétaire et un ancien calendrier? Avons-nous à fonder une science réelle ou une vaine théorie hermétique? Sommes-nous des musiciens, ou devons-nous former une sorte de secte gnostique, une espèce nouvelle d'illuminés? Ce qui ferait croire que l'abbé Roussier penchait pour cette dernière transformation des chercheurs de théories de l'harmonie, c'est qu'en maint endroit de son Mémoire sur la musique des anciens et de ses Lettres sur les rapports du zodiaque et de la semaine planétaire avec la gamme, il vante la sagesse des prêtres de l'Égypte qui ne révélaient les secrets de leur doctrine musicale qu'à ceux qu'ils initiaient aux mystères de leur théo-philosophie. Mais c'est assez nous occuper des aberrations de l'esprit de recherche introduit dans la création d'un système d'harmonie, revenons aux théories plus positives et plus conformes à l'objet de l'art.

Et d'abord, avant de quitter la France pour porter nos regards sur les travaux entrepris dans d'autres pays pour hâter les progrès de l'harmonie sous le double rapport de l'art et de la science, disons un mot des deux derniers systèmes qui ont fermé le champ de la spéculation sur ce sujet à la fin du dix-huitième siècle. L'un, publié par Mercadier de Relestat, sous le titre de *Nouveau système de musique théorique et pratique*; l'autre, par le chevalier de Lirou.

Préoccupé de l'idée d'une conciliation entre les exigences de la théorie mathématique et le sentiment musical, Mercadier commence par établir la nécessité de la justesse absolue des octaves; c'est pourquoi, prenant deux cordes à l'unisson, il laisse à la première toute sa longueur afin d'en faire un point constant de comparaison, et coupe la seconde en deux parties égales, d'où résulte l'octave dans la proportion de 1/2. Il insiste beaucoup sur l'analogie presque absolue de cette octave avec le son principal, et emprunte ainsi à Rameau l'idée de l'identité des octaves. Pour les autres intervalles, il consulte l'oreille, et trouve son sentiment d'accord avec l'expérience et la théorie dans la justesse de la quinte résultant de la proportion 2/3. Le renversement de cette proportion lui donne l'intervalle de quarte juste dans 3/4. Pour les autres intervalles, dit-il, la justesse mathématique n'est plus rigoureusement nécessaire à l'oreille; ainsi la tierce majeure employée dans la musique ne sera pas toujours représentée exactement par la proportion 4/5, ni celle de la tierce mineure par 5/6; mais cela importe peu, parce que les rapports de convenance des sons sont souvent déterminés dans la pratique par des considérations indépendantes de celle de la justesse absolument. Plus on s'éloigne de la simplicité des premiers rapports, moins la justesse rigoureuse est nécessaire, suivant la doctrine de Mercadier.

Parvenu à ce résultat, l'auteur de cette théorie forme l'accord parfait des sons produits par les rapports 1/2, 4/5, 2/3, et recherche les autres accords consonnants qui peuvent être formés de la même manière avec des sons produits par des proportions moins simples. Prenant ensuite pour générateur le son 2/3 de la division de la corde 1, il procède de la même manière, et cherchant la quinte dans le 2/3 de la longueur totale de la corde accordée à l'unisson du son produit par cette proportion, et la tierce dans le 4/5 de cette même corde, il en tire deux nouveaux sons nécessaires pour la formation de la gamme. Supposons donc que le son 1 soit *ut*, le son 1/2 sera son octave, le son 2/3 sera *sol*, le son 4/5 sera *mi*. Prenant ensuite le son *sol* comme générateur nouveau sur une corde nouvelle, le 2/3 de cette corde sera *ré*, et le son 4/5 sera *si* : à la vérité, ces sons n'auront pas une justesse mathématique, mais ils satisferont l'oreille, et, suivant la doctrine de Mercadier, c'est le véritable résultat où il faut arriver. Les sons obtenus jusque-là sont donc *ut, ré, mi, sol, si, ut*. Poursuivons, et prenant pour troisième générateur le son 2/3 du second générateur, c'est-à-dire *ré*, accordant une corde à l'unisson de ce nouveau son, puis en prenant le son 2/3, c'est-à-dire *la*, quinte de ce *ré*, il ne nous restera plus qu'à trouver le dernier pour avoir la gamme complète. Mais ici une difficulté se présente : car le son 4/3 du troisième générateur n'est pas le *fa* dont nous avons besoin, mais un *fa* dièse qui n'appartient point à cette gamme. Cette difficulté nous la levons en prenant avec le compas sur la première corde génératrice, une quarte égale à celle qui s'y trouve entre le son 2/3 et celui 1/2; puis reportant tous ces sons dans leur ordre successif naturel, au moyen de l'identité des octaves, nous aurons toute la gamme *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*, telle que l'indique l'oreille, avec un tempérament naturel qui nous fera éviter le comma de la succession de douze quintes. Pour abréger, j'ai omis dans cet exposé tous les calculs dont Mercadier a étayé son système.

Après avoir ainsi formé sa gamme, objet de complète satisfaction pour lui, Mercadier ne fait nulle difficulté d'emprunter à Rameau sa génération des accords par des additions de tierces, son renversement de ces accords, et même sa basse-fondamentable, après avoir fait une critique assez rude du système de ce savant musicien dans son discours préliminaire. Il y a plus : car, à y regarder de près, sa génération mélodique est tirée, comme celle de Rameau, de mouvements fondamentaux de quintes. Mercadier ne s'est pas aperçu qu'il mettait en contradiction les deux principes dont il voulait faire la base de son système. Obligé de recourir au sentiment de l'oreille pour se mettre en opposition avec les lois du calcul qui ne peuvent en effet engendrer une gamme quelconque, il aurait dû s'apercevoir que son échafaudage de chiffres devenait inutile, je dirais presque ridicule. Les bons accordeurs d'instruments à clavier ne font pas tant de façons; ils satisfont aussi l'oreille, mais ils n'ont pas la prétention de faire de système. Au surplus, sous le rapport de l'harmonie considérée dans sa théorie comme dans sa pratique, Mercadier est resté en arrière de

Roussier, bien qu'il soit postérieur de quelques années. Son système n'a pas eu de succès.

(*La suite au prochain numéro.*)

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

MESSE DE M. F. AUBRY.

Il semble que la vie de province ne soit pas entièrement dépourvue d'attrait pour quelques hommes de talent qui cultivent leur art de prédilection dans le calme d'une modeste retraite et loin du grand jour de la publicité. Plus heureux en cela que beaucoup d'artistes tourmentés de ce besoin impérieux de renommée qui n'a de chances de se satisfaire que dans la capitale, ils se contentent des jouissances intimes et ineffables de l'étude. Mais si d'un côté cette existence paisible a pour eux de véritables avantages, de l'autre elle est tout au moins préjudiciable à l'art qu'elle prive de soutiens honorables, et d'œuvres qui augmenteraient le nombre de ses richesses. Le critique n'a donc pas la seule mission de détrôner les faux dieux, de ruiner dans l'opinion publique les réputations usurpées, il a encore celle de soustraire le mérite à un injuste isolement, et de marquer la place qu'il lui convient d'occuper.

Ces réflexions nous viennent sous la plume à propos des compositions de musique religieuse dont nous avons l'intention de rendre compte dans cet article. L'auteur, M. Aubry, organiste de l'école royale de Saint-Cyr, et professeur à l'Ecole Normale de Versailles, est un des meilleurs élèves de M. Berton. Les soins qu'il a reçus de ce grand maître ont produit d'heureux résultats, et M. Aubry nous paraît avoir des connaissances solides en harmonie. Ces connaissances, on ne peut le nier, sont indispensables pour traiter consciencieusement les sujets religieux; il est vrai que de nos jours, où la musique italienne s'est introduite dans nos temples avec son cortége scandaleux de fioritures extravagantes et ébontées, d'accents lascifs et profanes, on ne croit pas devoir se mettre tant à la gêne, ni observer si scrupuleusement toutes les conditions du genre. Certes, nous ne sommes pas partisan exclusif de la musique scolastique; mais nous croyons qu'il est certaines convenances de style qu'on a grand tort de ne pas respecter. M. Aubry en quelque sorte, a concilié dans sa manière les deux systèmes si opposés qui se disputent aujourd'hui le privilége de chanter dignement les louanges du Seigneur. Une bonne facture, une harmonie qui ne se ressent aucunement de la sécheresse et de la roideur qu'engendre la sévérité des règles, des idées bien choisies, et ce qu'il faut louer avant tout, nul oubli du sentiment religieux, telles sont les qualités essentielles que nous nous plaisons à signaler dans la messe de M. Aubry. Nous citerons particulièrement le *Kyrie* en *ré* majeur à quatre voix (deux soprani, ténor et basse) dont la phrase principale est simple et surtout empreinte de recueillement; celle en 5/4 qui suit jette beaucoup de variété dans ce morceau. Puis le *Gloria* en *mi* bémol majeur dont les proportions sont assez étendues, et qui est écrit d'un bout à l'autre avec infiniment d'art et de clarté; enfin le *Sanctus*, qui mérite d'être loué à peu près sous les mêmes rapports, et où l'on trouve, comme dans les morceaux précédents, du goût et du savoir. Nous avons surtout remarqué la *Strette* parfaitement travaillée en imitations. Il n'est pas douteux que bien rendue, cette messe ne produise un excellent effet, d'autant plus que M. Aubry a fort bien traité les voix.

En résumé, c'est une de ces œuvres estimables qui assurent à leur auteur une bonne part de considération comme théoricien habile et compositeur distingué.

G. KASTNER.

DISTRIBUTION DES PRIX AU CONSERVATOIRE DE PARIS.

Dimanche dernier, à une heure, sous la présidence de M. le duc de Coigny, a eu lieu la distribution solennelle des prix pour les cours d'études de l'année 1840. En voici le relevé :

Composition musicale. — 1er grand prix, M. Bazin, de Marseille; 2e grand prix, M. Batiste, de Paris; mention honorable, M. Garaudé, de Choisy-le-Roi.

Contrepoint et fugue. — 1er prix, MM. Franck aîné, de Liége, et Hubert, d'Orléans; 2e prix, MM. Gautier, de Vaugirard, et Dancla aîné, de Bagnères; accessit, M. Prunier, de Paris.

Harmonie et accompagnement. — 1er prix, MM. Mertens, de Paris, et Massé, de Lorient. — 1er prix, Mlle Demay, de Paris; 2e prix, Mme Marchand, de Paris, Mlles Jousselin, de Bayeux, et Lorette, de Pontin.

Harmonie. — Accessit, M. Decourcelle, de Paris.

Solfége. — 1er prix, MM. Portéhant aîné, Laboureur, Mangeant, Scola et Damas; 2e prix, MM. Juette, Vital, Bazille, Bouton et Morillon; accessit, M. Charmoix; 1er prix, MMlles Rifaut, Brocard, Delsuc, Beaudoin-Bauchêne, La Sablière et Martinville; 2e prix, MMlles Ménard, Morize, Squeville et Letors; accessit, MMlles Pajui et Rouaux.

Chant. — 2e prix, MM. Laurent, Carlot et Planque; 1er prix, MMlles Lavoye, Fremin-Cornu, Descot et Revilly; 2e prix, MMlles Olivier et Demery.

Orgue. — 2e prix, M. Duvernoy; accessit, M. Laurent.

Piano. — 1er prix, M. Forgues; 2e prix, MM. Codine et Derevel; 1er prix, MMlles Masson et Mengal; 2e prix, MMlles Chaft et Leplanquais.

Harpe. — 2e prix, Mlle Cloutier.

Violon. — 1er prix, MM. Schwederlé, Millont et Chaine; 2e prix, M. Dancla; 3e prix, MM. Hermant et Mas.

Violoncelle. — 1er prix, M. Dancla; 2e prix, M. Marx.

Contrebasse. — 1er prix, M. Delorme; 2e prix, M. Cognet.

Flûte. — 1er prix, MM. Rémusat et Brunet; 2e prix, M. Moreau.

Hautbois. — 1er prix, M. Pont; 2e prix, MM. Garimond et Vicq.

Clarinette. — 1er prix, M. Blancon; 2e prix, M. Soler.

Basson. — 2e prix, MM. Espaignet et Carlier.

Cor. — 1er prix, M. Baneux; 2e prix, M. Claudel.

Cor à pistons. — 2e prix, MM. Cugnot et Carteret.

Trompette. — 1er prix, M. Artus; 2e prix, MM. Marchal et Dubois.

Trombone. — 1er prix, M. Hermenge; 2e prix, M. Delisse.

Opéra sérieux. — 1er prix, Mme Horn et Mlle Révilly.

Opéra comique. — 1er prix, MMlles Lovie et Descot; 2e prix, M. Carlot.

Comédie. — 1er prix, MMlles Brohan et Denain; 2e prix, MM. Maniè et Leroux.

Nouvelles.

*** C'est, dit-on, le 2 décembre que *la Favorite*, nouvel opéra de Donizetti, sera représentée pour la première fois à l'Académie royale de musique. Le sujet en est emprunté à l'histoire d'Espagne. La musique, assure-t-on, est fort bien, et la mise en scène des plus brillantes. L'administration de l'Opéra compte sur un grand succès. Après avoir dirigé les premières représentations de *la Favorite*, Donizetti quittera Paris pour se rendre à Rome, où il est engagé à écrire un nouvel opéra pour le grand théâtre d'Apollon.

*** L'Opéra va s'occuper promptement du *Chevalier de Malte*. Tel est le titre provisoire du grand ouvrage de M. Halevy, si vivement attendu.

*** Le départ de Serda va probablement hâter les nouveaux débuts d'Inchindi, qui ne devait paraître que vers le mois de mai prochain.

*** La commission de secours pour les victimes de l'inondation ayant décidé de donner un grand concert dans la salle Ventadour, avait fait demander à M. Léon Pillet le concours de quelques artistes de l'Opéra. M. Léon Pillet s'était empressé de répondre qu'il ferait pour les inondés plus qu'on ne lui demandait, et qu'il donnerait à leur bénéfice une grande représentation dans la salle de l'Académie royale de Musique. Mais MM. les commissaires ayant préféré le concert projeté à la représentation, M. Léon Pillet s'est rendu à leur désir, et il a donné immédiatement à tous les artistes du chant et de l'orchestre l'autorisation de prendre part à cette œuvre méritoire.

*** On a dit ces jours derniers que madame Guy Stephan, satisfaite du premier succès qu'elle a obtenu à l'Opéra, ne paraissait pas vouloir rester à ce théâtre, où elle n'aurait pris en quelque sorte en passant qu'un brevet de capacité. On assure aujourd'hui qu'elle a changé de résolution et qu'elle dansera lundi prochain un autre pas avec Mabille.

*** La célèbre cantatrice, mademoiselle Sophie Loeve, sera à Paris du 20 au 25 décembre.

*** Les *on dit* sont fort partagés sur la charmante danseuse mademoiselle Lucile Grahn, qu'on avait applaudie à l'Opéra de Paris. Les uns la font établir à Copenhague, et souffrant d'un mal au genou tel, que les médecins l'auraient déclaré incurable, et que mademoiselle Grahn, forcée de renoncer au théâtre, aurait l'intention de se livrer à l'enseignement et à l'étude de la peinture et de la poésie. Cependant d'autres personnes qui se disent bien informées assurent que cette jeune artiste est toujours à Paris, et que les habiles praticiens qui la soignent conservent l'espoir de la rendre à sa profession primitive.

*** La représentation extraordinaire de *Lucrezia Borgia*, donnée dimanche dernier par l'Opéra-Italien, a été une des plus remarquables de la saison. Jamais mademoiselle Grisi n'avait été aussi sûre d'elle-même, aussi énergique et aussi belle : elle n'avait certainement pas encore chanté ce rôle avec une supériorité si décidée. L'exécution a été excellente de la part de Tamburini et de Lablache. Mario, légèrement enroué, a triomphé avec adresse de cet obstacle. Nous souhaitons que la représentation du même ouvrage donnée dimanche prochain au bénéfice des victimes des inondations ne soit pas inférieure à la représentation du 22.

*** Au milieu de l'élan général qui vient au secours des victimes de l'inondation, les artistes italiens ont voulu apporter leur offrande à la souscription en donnant une représentation extraordinaire dimanche prochain. Chacun étant jaloux de contribuer à cette œuvre de bienfaisance, la direction a composé le spectacle de *Lucrezia Borgia*, du troisième acte de *Lucia di Lammermoor*, chantés par la troupe entière. Ce soir *Lucrezia Borgia*, par mesdames Grisi, Bianchi, MM. Mario, Lablache, Tamburini, Campagnuoli, Morelli.

*** On annonce comme devant être joué prochainement aux Italiens *il Giuramento*, de Mercadante. Rubini, Tamburini, mesdames Grisi et Albertazzi seront les principaux interprètes de cette partition.

*** M. Auber est chargé de composer la marche instrumentale pour la translation des cendres de Napoléon. Elle sera exécutée lorsque le cortège passera sous l'arc-de-triomphe. On exécutera en outre aux Invalides la grande messe funèbre de Cherubini, qui a été composée pour la mort de Louis XVIII. M. Halevy est chargé de la composition d'une marche funèbre qui accompagnera *la Normandie* depuis Rouen jusqu'à Neuilly. Cette marche sera exécutée par cent cinquante musiciens militaires, et celle de Neuilly aux Invalides par plus de deux cents. Pour cette musique, M. Schultz vient de faire fabriquer d'après un nouveau modèle trente trompettes d'une proportion énorme. Ces jours derniers, il y a eu répétition au Conservatoire pour ces nouveaux instruments, qui ont produit, dit-on, un grand effet.

*** La commission chargée de recueillir les offrandes pour les malheureux inondés a pensé qu'en présence des événements déplorables qui affligent nos contrées méridionales, il fallait faire un appel à toutes les sympathies généreuses. Elle a organisé un concert dans la salle de la Renaissance, que M. Anténer Joly a mise, avec un louable empressement, à la disposition de la commission. Voici le programme de ce concert qui est fort intéressant : — 1° Ouverture d'*Oberon*, musique de Weber. — 2° Duo d'*Andronico*, musique de Mercadante, chanté par mesdames Dorus-Gras et P. Viardot-Garcia. — 3. Solo de flûte, exécuté par M. Dorus. — 4. Air des *Abencerrages*, musique de M. Cherubini, chanté par M. Ponchard. — 5. Solo de piano, composé et exécuté par M. A. de Kontski. — 6. Air du *Serment*, musique de M. Auber, chanté par madame Dorus-Gras. — 7. Huitième psaume de *Marcello*, avec chœurs et orchestre, chanté par madame Pauline Viardot Garcia. — 8. Ouverture des *Mystères d'Isis*, musique de Mozart. — 9. Air de *Marino Faliero*, musique de M. Donizetti, par M. Poug. — 10. Solo de harpe, composé et exécuté par M. Th. Labarre. — 11. Air de *Nina*, musique de Coppola, chanté par madame Pauline Viardot-Garcia. — 12. Solo de violon, composé et exécuté par M. de Bériot. — 13. Duo du *Maître de chapelle*, musique de Paer, chanté par madame Dorus-Gras et M. Géraldy. — 14. Le *Cri de charité*, stance de M. de Lamartine, musique de M. D.-F. Auber, chanté par madame Pauline Viardot-Garcia. Ce morceau, expressément composé pour le concert et illustré par une lithographie de M. Gavarni, sera vendu au profit des inondés. L'orchestre de l'Académie royale de musique sera dirigé par M. Habeneck. — Prix des places : Premières, 20 fr. — Secondes, 10 fr. On trouve des billets chez M. Viardot, 12, rue Favart, et au théâtre de la Renaissance.

*** Un concours pour des places de premiers et seconds dessus dans les chœurs aura lieu vendredi 27 novembre, à l'Académie royale de musique ; les personnes qui désireraient se faire entendre pourront se faire inscrire d'ici à cette époque au secrétariat de l'administration de l'Opéra, rue Grange-Batelière, 3, où il leur sera donné connaissance des conditions du concours.

*** L'inauguration des *concerts par abonnement* dirigés par MM. Henri Herz et Labarre, aura définitivement lieu dimanche prochain, à deux heures précises. Madame Pauline Viardot-Garcia chantera trois fois. On entendra en outre MM. Ponchard et Allard, et M. H. Herz exécutera le beau septuor de Hummel, et sa nouvelle fantaisie sur *l'Elixir d'amore*. S'adresser, pour les abonnements et la location des stalles, à la manufacture de pianos de M. H. Herz, rue de la Victoire, 38, et chez les marchands de musique.

*** L'art musical vient de perdre M. Lefebvre, compositeur modeste, mais qui n'en a pas moins occupé pendant quarante ans et avec succès sa place à l'Opéra. Il y avait été bibliothécaire et artiste à l'orchestre, ce qui ne l'a point empêché de faire la musique de plusieurs ballets-pantomines dont voici la liste : *Pygmalion*, *Héro et Léandre*, *Lucas et Laurette*, *Vénus et Adonis*, *Vertumne et Pomone*, *les Sauvages de la mer du Sud* et *les Noces de Gamache* dont il disait, avant de mourir, en apprenant qu'on allait remonter ce dernier ouvrage, « qu'il fallait en rajeunir la musique. » M. Lefebvre avait aussi arrangé l'orchestration du *Devin du village* et composé le divertissement de cet intermède qu'on a toujours représenté d'après son travail. Une hydropisie a enlevé cet homme estimable à l'âge de soixante-six ans. Il avait donné ses deux filles à des artistes connus et non moins recommandables, M. Batte, second chef d'orchestre à l'Opéra, et M. Lehorne, bibliothécaire au même théâtre et professeur de Composition au conservatoire.

*** Voici le programme du concert vocal et instrumental que donnera M. Ernest Deldevez, membre de la Société des Concerts, le dimanche 6 décembre 1840, à deux heures précises, dans la salle du Conservatoire. — Programme : 1. Ouverture de *Robert Bruce*, d'E. Deldevez. — 2. *Le Spectre du lac*, ballade du vieux temps, de M. Loraux de Roncière, chantée par M. Alizard, d'E. Deldevez. — 3. Air de *Velleda*, paroles de Doval, chanté par madame Dorus-Gras, d'E. Deldevez. — 4. *L'Adieu*, romance de M. Henry de Chavigny, chantée par M. Roger, d'E. Deldevez. — 5. Symphonie : Première partie, *allegro*. — Deuxième partie, *adagio*. — Troisième partie, *scherzo*. — Quatrième partie, *finale*, par E. Deldevez. — 6. *Loyse de Montfort*, grande scène lyrique à trois voix, chanté par Mme Dorus Gras, MM. Roger et Alizard ; paroles de MM. Emile Deschamps et Emilien Paccini. — 1. Introduction, Orage. — 2. Scène et Romance (M. Roger). — 3. Trio sans accompagnement. — 4. Duo (Mme Dorus-Gras et M. Roger). — 5. Scène et Air (Mme Dorus-Gras). — 6. Duo (Mme Dorus-Gras et M. Alizard). — 7. Trio final d'E. Deldevez. — L'orchestre sera conduit par M. Habeneck. — On trouve des billets au Conservatoire et au magasin de musique de M. Schelsinger, 97, rue de Richelieu.

*** Les jolies figurines de *la Psyché* obtiennent un véritable succès dans le monde. Ce journal s'adresse surtout aux plus élégantes frivolités de la vie, à l'oisiveté parisienne, aux succès des salons et des bals, à la fête de chaque soir, à l'Opéra de chaque jour, à tout ce qui est bien-être du dedans, parure du dehors, et bon goût de tous les instants.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — Une messe de Sainte-Cécile a été exécutée à la chapelle du Collége par les membres de la Société philharmonique au profit des pauvres, mardi 24 novembre, à dix heures et demie précises. Le prix des billets était de 2 fr.

*** *Nantes.* — Le célèbre violoniste Artôt a donné ici deux concerts dont la composition, indépendamment du rare mérite du virtuose, était bien faite pour exciter l'attention du public. Un artiste sculpteur de notre ville a modelé et va faire mettre en vente un buste d'Artôt.

*** *Saint-Quentin, 17 novembre.* — Notre ville commence à rivaliser, pour ainsi dire, avec la réputation musicale des villes du nord. Après avoir été témoins de l'affluence qui existait dans la salle de Fervaques, lors du concert au bénéfice des orphelins, nous nous applaudissons de pouvoir mentionner l'heureux résultat de la solennité que nous a offerte hier M. Degroot. Cet artiste, qui sort de l'orchestre de la Renaissance, nous a prouvé, par sa brillante exécution et son jeu délicat, combien ce théâtre perdra par l'absence de ce *clarinetto primo.* Sans avoir la prétention de le placer à côté des Ivan-Muller, des Beer, des Gambaro, etc., nous pouvons affirmer qu'un théâtre secondaire de la capitale serait trop heureux de posséder un pareil instrumentiste.

*** *Aix.* — MM. Gallico, ténor; Ferretti, basse-taille et mademoiselle Zoppoli, soprano très distinguée, ont donné dans notre ville un concert qui avait attiré la foule de nos dilettanti. Leur succès a été complet. Sur l'invitation de la Société philharmonique de Marseille, MM. Gallico, Ferretti et mademoiselle Zoppoli se feront entendre le 28 de ce mois, dans la salle des Beaux-Arts de cette ville.

*** *Marseille.* — Le Grand-Théâtre donnera une représentation au bénéfice du jeune Vizentini, âgé de onze ans, que la mort de son père a privé de toutes ressources. Avec *le Brasseur de Preston*, joué avec tant d'ensemble par tous les artistes, on donnera un ballet fort gai et nouveau pour Marseille, *Monsieur Deschalumeaux*, monté, dit-on, avec un luxe inusité de machines et de mise en scène. — M. Pepin, l'habile chef d'orchestre, vient de faire exécuter les ouvertures d'*Euphrosine*, *Anonimo*, *Camille* et *Roméo et Juliette* de Steibelt, qu'il a orchestrées de nouveau. Ces ouvertures ont obtenu un succès éclatant.

*** *Toulouse.* — En considération des malheurs qui viennent d'affliger une partie de la France, la Société musicale, qui tous les ans se réunit dans l'église Saint-Pierre pour fêter sainte Cécile sa patronne, a décidé que les fonds déposés cette année par les sociétaires seraient versés à la souscription ouverte en faveur des inondés, et la cérémonie convertie en office simple.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** Le célèbre Esslair, l'un des plus célèbres acteurs de toute l'Allemagne, est mort à Inspruck à l'âge de soixante-huit ans.

*** *Liége.* — Nous apprenons que la commission administrative de la Société du Casino a fait offrir à M. le directeur du Conservatoire sa grande salle pour le concert qu'il organise au bénéfice des malheureuses victimes des inondations du Rhône et de la Saône; la commission a décidé en outre que les contrôleurs et autres préposés de la Société se rendraient au domicile des *neuf cents* sociétaires pour leur présenter les listes de souscription et les engager à concourir à cet acte de bienfaisance. Nous félicitons sincèrement la Société de s'être associée, par cette offre gratuite, à l'œuvre généreuse de M. Daussoigne, et nous ne craignons pas de dire que dans cette circonstance les vastes salons du Casino seront trop petits, et nous rappelleront les solennités philanthropiques données à propos des Grecs il y a quelques années.

*** *Milan.* — Mademoiselle Rossi, de l'Opéra Comique de Paris, a enfin débuté sur le grand théâtre de la Scala par le rôle d'Imogène, dans *le Pirate* de Bellini. La salle était comble jusqu'au cintre, car tout le monde voulait entendre l'artiste française. A son apparition, mademoiselle Rossi était fort émue par l'idée qu'elle osait aborder la première scène de l'Italie; ce qui ne l'a pas empêchée de faire entendre de belles notes aiguës et d'enlever les suffrages de la salle entière.

*** *Madrid.* — Un jeune compositeur de notre ville, M. Ventura Sanchez, vient d'arriver ici avec un grand opéra, la *Conjuration de Venise*, qui a eu un grand succès à Gibraltar et à Cadix où le compositeur a été couronné.

*** *Leipzig.* — L'oratorio est en ce moment, dans la grande musique, le genre qui occupe le plus nos compositeurs. M. Hering, organiste à Bautzen, compte faire exécuter bientôt chez nous dans un concert son oratorio de *la Nuit Sainte.* Le maître de chapelle Drobisch, à Augsbourg, vient de terminer un oratorio dont le sujet est *Moïse sur le Sinaï.* M. Eckert en fera probablement exécuter un cet hiver à Leipzig. Enfin Traubert, de Berlin, écrit en ce moment un grand ouvrage du même genre.

Le Directeur, A. SPECHT.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER,

97, RUE RICHELIEU.

OUVRAGES NOUVEAUX POUR LE VIOLON,

PAR N. LOUIS.

TROIS RÉCRÉATIONS SUR DES MOTIFS DE ROBERT-LE-DIABLE.

Avec accompagnement de piano. 3 liv. Prix de chaque, *net.* 3 fr.
Les mêmes pour violon seul, les 3 livr. réunies, *net.* 2 fr. 50 c.

Trois amusements sur des motifs de LA JUIVE.

Avec accompagnement de piano. 3 livr. Prix de chaque, *net.* 3 fr.
Les mêmes pour violon seul, les 3 livr. réunies, *net.* 2 fr. 50 c.

TROIS DIVERTISSEMENTS SUR DES MOTIFS DES HUGUENOTS.

Avec accompagnement de piano. 3 livr. Prix de chaque, *net.* 3 fr.
Les mêmes pour violon seul, les 3 livr. réunies, *net.* 2 fr. 50 c.

Trois Fantaisies sur des motifs de GUIDO ET GINEVRA.

Avec accompagnement de piano. 3 livr. Prix de chaque, *net.* 3 fr.
Les mêmes pour violon seul, les 3 livr. réunies, *net.* 2 fr. 50 c.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 68.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), P. SMITH, A. SPECHT., etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 29 novembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles paraemaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, savoir : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

SOMMAIRE. Esquisse de l'histoire de l'harmonie (suite); par FÉTIS père. — Une visite à Beethoven (suite); par R. WAGNER. — Un ténor italien et un ténor français. — Revue critique. — Mélodies de Meyerbeer; par H. BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

CONCERTS

QUI SERONT OFFERTS

AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE,

pendant l'hiver 1840-1841.

9e Concert dans le mois de décembre ou de janvier.

10e Concert dans le mois de février.

11e Concert le 1er avril.

Dans le mois de décembre, MM. les Abonnés recevront un recueil de Six mélodies composées par Meyerbeer, Schubert et Proch.

ESQUISSE DE L'HISTOIRE DE L'HARMONIE

CONSIDÉRÉE

COMME ART ET COMME SCIENCE SYSTÉMATIQUE.

(Suite*.)

Ainsi que Mercadier de Belestat, le chevalier de Lirou, auteur d'une *Explication du système de l'harmonie pour abréger l'étude de la composition, et accorder la pratique avec la théorie*, veut tirer la gamme de la construction harmonique de plusieurs accords parfaits; mais il procède d'une autre manière, comme on le verra tout-à-l'heure. Jamard avait fait voir que les conséquences logiques des système de Levens et de Ballière devaient conduire l'abandon de celui de la basse fondamentale; mais cette considération est toute théorique dans son livre : le chevalier de Lirou fut le premier écrivain français qui, dans un livre sur l'harmonie, se sépara complétement de ce système de la basse fondamentale, devenu parmi nous le guide de tous les harmonistes, et qui résista long-temps encore aux attaques de ses adversaires. Une observation assez exacte des phénomènes de la succession des accords avait conduit de Lirou à chercher les lois de ces successions dans les rapports de tonalité, qui sont en effet les bases certaines de toute musique. Malheureusement les idées de l'écrivain manquaient de netteté à l'égard de ce critérium de la science et de l'art.

(*) Voyez la *Revue et Gazette musicale*, année 1840, numéros 9, 20, 24, 35, 40, 52, 63 et 67.

Au lieu de chercher le principe du rapport tonal des sons par ordre de succession, il prit son point de départ dans la résonnance harmonique des corps sonores, supposée uniforme. *Ut*, dit-il, produit *mi, sol; sol* engendre *si, ré;* de plus, *ut* peut être considéré comme quinte de *fa*, d'où *fa, la, ut*. Ainsi, *ut* étant placé comme intermédiaire, on trouve dans les résonnances harmoniques de *fa*, d'*ut* et de *sol*, la suite des sons *mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi*, qui renferment tous les intervalles de notre gamme majeure, et qui correspondent aux deux tétracordes de la musique grecque *mi, fa, sol, la; si, ut, ré, mi*. Et parce que par un procédé mécanique et arbitraire, il est parvenu à trouver les notes qui composent la gamme, il croit avoir une tonalité, et se persuade qu'il ne s'agit que de changer la disposition de ces notes, en commençant par *ut*, au lieu de *mi*.. Il ne sait pas que toute la difficulté est précisément dans la détermination de la première note de l'échelle. Arrivé à ce résultat, de Lirou dispose les notes en un cercle qui lui représente les deux progressions ascendante et descendante *ut, mi, sol, si, ré, fa, la;* et *ut, la, fa, ré, si, sol, mi*, qu'il considère comme les bases de toutes les constructions d'accords, de toutes les successions harmoniques, des modes et de la modulation. Ainsi que la plupart des harmonistes français de son temps, de Lirou n'avait qu'une connaissance fort imparfaite de l'art d'écrire, en sorte que plusieurs successions d'accords qu'il présente comme admissibles ne le sont pas; mais il est, je crois, le premier qui indiqua des règles assez bonnes, quoique incomplètes, pour la circulation des tons et des modes dans la modulation.

Après le livre de Lirou, qui parut en 1785, et qui fut à peine remarqué, le XVIIIe siècle fut fermé en France sous le rapport de la science par le *Traité d'harmonie et de modulation*, que fit paraître, en 1797, Langlé, bibliothécaire du Conservatoire. Une certaine réputation de savant harmoniste avait été faite à cet artiste, sorti de l'école de Naples. Dans ce livre, on ne voit plus apparaître les théories numériques des intervalles, ni les phénomènes acoustiques, comme bases du système de la génération harmonique; la prétention déclarée de Langlé est de rechercher dans la pratique de l'art les véritables fondements de la science. Aux premiers mots de l'avertissement qu'il a mis en tête de son traité, on est tenté de croire qu'il avait saisi les vrais principes de cette science, car il s'élève contre les livres précédemment publiés, où les accords sont considérés d'une manière isolée, sans égard aux lois de succession qui les régissent; mais immédiatement après, on lui voit avancer cette singulière proposition : *qu'il n'y a qu'un seul accord, celui de tierce, dont les combinaisons produisent tous les autres*. Et pour la démonstration de ce principe, il présente l'exemple de cette suite de tierces : *fa, la, ut, mi, sol, si, ré, fa*, puis il en tire l'accord parfait du quatrième degré, *fa, la, ut;* l'accord parfait mineur, *la, ut, mi;* l'accord de la tonique *ut, mi, sol;* l'accord relatif mineur de la dominante *mi, sol, si;* l'accord de la dominante *sol, si, ré;* les accords de septième majeure *fa, la, ut, mi*, et *ut, mi, sol, si;* l'accord de septième mineure avec tierce mineure *la, ut, mi, sol*, et l'accord de septième de dominante, *sol, si, ré, fa*. Or, dans cette classification, Langlé confond tout en faisant, au moyen de ses générations de tierces, des classes d'accords de septième, par exemple, de toutes les espèces, comme si ces rapports existaient par eux-mêmes dans la musique, et abstraction faite de toute considération de la formation des accords par l'altération, la prolongation et la substitution. Par cela même, il se trouve en contradiction manifeste avec le début de son livre. Ce défaut, qui, bien que non analysé par ses lecteurs, n'en jetait pas moins beaucoup d'obscurité sur son système, nuisit au succès de l'ouvrage. D'ailleurs, de choquantes imperfections dans les successions d'accords qu'il présente comme exemples, firent rejeter son livre dans l'examen qui fut fait des divers systèmes d'harmonie par l'assemblée des professeurs du Conservatoire, en 1800, et dès lors ce système tomba dans l'oubli.

Après l'examen auquel je me suis livré des efforts faits en France dans le dix-huitième siècle pour la formation d'un système rationnel de la science de l'harmonie, il me reste à considérer l'influence que l'idée d'une semblable création a exercée sur l'Allemagne et sur l'Italie.

Ainsi que je l'ai dit, l'idée d'une théorie de la génération des accords ne s'était offerte à l'esprit d'aucun harmoniste allemand antérieurement à la publication du Traité d'harmonie et du nouveau système de Rameau, et Mattheson, qui publia, en 1731, la deuxième édition de sa Grande école de la basse continue, non seulement n'avait pas adopté l'idée qui fait tant d'honneur à Rameau, malgré les erreurs où il s'est laissé entraîner; mais au lieu d'une discussion raisonnée, il s'est abaissé à écrire ces injures grossières, dans sa *Critica musica* : « On trouve en général dans les ou-
» vrages de l'organiste de Clermont un millier de quintaux
» de pénibles recherches et de faibles aperçus; cinq cents
» de vaines prétentions à l'originalité; environ trois livres
» de savoir propre ou d'emprunt; deux onces de sens
» commun, et à peine un grain de bon goût. » Le Manuel de la basse continue de David Kellner, publié en 1742, et souvent réimprimé n'avait pas tiré la science du point de vue empirique ou l'avaient laissé Heinichen et Mattheson; le milieu du dix-huitième siècle était donc arrivé avant que les harmonistes allemands s'occupassent d'une théorie de l'art qu'ils enseignaient par la pratique; mais on va voir qu'à dater de cette époque, l'Allemagne tout entière fut en proie à une vive agitation pour la création d'une théorie semblable.

Sorge, organiste à Lobenstein, fut le premier qui, sans rien adopter de la théorie de Rameau, parut se rallier à son idée de la nécessité d'une base scientifique pour les procédés de l'art; il expose ses principes dans un livre qui a pour titre : *Vorgemach der musicalischen composition*, etc. (Antichambre de la composition musicale, ou instruction détaillée, régulière et suffisante pour la pratique actuelle de la basse continue. Lobenstein, 1745, in-4°).

Bien que Sorge ne s'explique pas à ce sujet, il y a lieu de croire que la lecture de l'Essai d'une nouvelle théorie de la musique, par Euler, avait fait impression sur son esprit, et que c'est dans ce livre qu'il puisa l'idée d'un système basé sur les rapports numériques des sons; mais au lieu de s'attacher à la considération des degrés de suavité des accords, en raison de la simplicité des rapports numériques, il adopta les opinions des musiciens concernant les qualités consonnantes et dissonantes des accords. Comme eux il divisa les accords en harmonie consonnante et dissonante, et il considéra comme consonnant tout accord qui n'est composé que de trois sons, à des intervalles de tierce, de quarte, de quinte ou de sixte de diverse nature. Mais plusieurs de ces accords n'étant pas le produit de la progression harmonique pure, il eut recours à la progression arithmétique dans laquelle il trouvait les expressions approchées de ces mêmes accords. Dans les rapports 4:5:6, il trouve l'accord parfait majeur, et il remarque (ch. 6, pag. 14) que des expériences de divers genres prouvent que cet accord existe dans la résonnance de plusieurs corps sonores. Les sons naturels de la trompette lui fournissent l'accord parfait mineur, qu'il appelle *Trias harmonica minus perfecta* (chap. 7, pag. 16), et qu'il représente par les nombres 10:12:15, de la progression arithmétique. Le même instrument lui donne l'accord *mi, sol, si* b, qu'il appelle *trias deficiens*, et qu'on appelle communément *accord*

parfait diminué dans l'école moderne. A propos de ce *si* b, il introduit sans difficulté dans le calcul le nombre 7, et représente par l'accord suivant les proportions 5:6:7 (ch 8, pag. 18). Pour l'accord parfait avec quinte augmentée, il est obligé d'élever les termes de la proportion arithmétique à 48:60:75 (chap. 9, pag. 20); enfin l'accord parfait avec tierce diminuée, comme *la* dièse, *ut, mi*, conduit Sorge jusqu'aux nombres 180:225:256.

Dans la seconde partie de son ouvrage; il traite des accords de sixte et de quarte et sixte, dérivés des accords parfaits précédents qu'il appelle *fondamentaux* (Haupt-Accords); mais dans cette distinction des accords fondamentaux et dérivés, il ne fait pas mention de Rameau, à qui elle appartient, et n'appelle point l'attention de ses lecteurs sur ce qu'il y a d'important dans la considération du renversement.

La troisième partie du livre de Sorge est consacrée aux accords dissonants. De même que les sons de la trompette ont donné l'accord parfait diminué *mi, sol, si* b, ils fournissent celui de septième mineure, *ut, mi, sol, si* b, ou sa transposition *sol, si, ré, fa*, représentée par les nombres 4, 5, 6, 7. Sorge forme également des accords dissonants du même genre, en ajoutant la septième mineure à l'accord parfait mineur, suivant la proportion arithmétique 10:12:15:18; à l'accord parfait diminué, suivant les nombres 45:54:64:80; à l'accord parfait, augmenté en raison de 48:60:75:85; enfin, à l'accord parfait avec tierce diminuée, dans les proportions 180:225:256:320.

Tous ces accords et leurs dérivés sont rangés par Sorge parmi ceux où la dissonance est naturelle, c'est-à-dire s'attaquent sans préparation; quant aux autres dissonances, elles lui paraissent rentrer dans la catégorie des notes de passage ou de prolongation, suivant l'ancienne théorie, par Jean Cruger, en ces mots : *Dissonantiæ, concentuum musicum magnopere exornantes, ingrediuntur harmoniam duobus modis : vel enim celeritate obliterantur, vel syncopationibus* (1). Remarquons bien ceci; car nous voici arrivés à l'un des faits les plus importants de l'histoire de l'harmonie : c'est la seconde époque des découvertes réelles faites dans cette science, et la gloire de cette découverte appartient à l'humble organiste de Lobenstein, méconnu jusqu'à ce jour par tous les historiens de la musique. Pour la première fois, il est établi par lui qu'il existe un accord dissonant qui existe par lui-même, abstraction faite de toute modification d'une autre harmonie, et il constate que cet accord est absolument différent des autres harmonies dissonantes. Il est vrai qu'il se trompe en accordant le même caractère à l'accord de septième mineure ajoutée, selon lui, à l'accord parfait mineur, puisque cet accord ne se forme et ne s'emploie que comme un produit de la prolongation et d'un autre genre de modification dont il sera parlé plus loin; mais si l'aspect de la régularité dans la formation des accords a pu égarer Sorge, il n'en a pas moins saisi le caractère fondamental de l'accord de septième dominante et de la tonalité moderne : en cela il mérite de prendre place dans l'histoire de la science harmonique immédiatement après Rameau, qui, le premier, avait aperçu les bases de cette science, et les avait posées dans la considération du renversement des accords. Je ne possédais pas les livres de ce savant musicien, et je ne les avais pas lus lorsque j'ai écrit dans l'article de *Kirnberger*, de ma *Biographie universelle des musiciens*, que sa théorie de la prolongation des notes, dans la succession des accords, fut la seule chose réelle faite pour l'avancement de la science de l'harmonie depuis la classification des accords fondamentaux et dérivés de Rameau jusqu'aux travaux de Catel.

(1) *Synopsis musica*, cap. 12, pag. 127.

Un hasard heureux ayant mis en mes mains ces livres, devenus fort rares, j'y ai vu avec autant d'étonnement que de plaisir le fait que je viens de signaler; fait qui doit devenir dans la suite d'une grande importance.

Les ouvrages de Rameau, parvenus en Allemagne, firent sur l'esprit de Marpurg une profonde impression. Un voyage qu'il avait fait à Paris en 1746 lui avait fait voir d'ailleurs l'enthousiasme que la théorie contenue dans ces livres excitait parmi les musiciens. De retour à Berlin, il se livra à l'étude de cette théorie, et ce fut d'après elle, et au moyen de modifications qu'il rédigea son *Manuel de la basse continue et de modulation*, publié en 1755. Il y reproduisit le principe de la génération des accords par des additions de tierces, principe dont la conséquence inévitable est d'isoler tous les accords, et de faire disparaître leur formation réelle par les lois de tonalité et de succession. Quant à ses idées particulières, elles consistent en une multitude de cas particuliers où il a glissé beaucoup d'erreurs parmi quelques vérités, et dans une classification des accords de *septième dominante*, de *septième de sensible*, et de *neuvième de dominante*, qu'il considère comme *quasi-consonnants*, quoiqu'en réalité ils aient précisément un caractère opposé à la consonnance, puisqu'ils sont plus attractifs qu'aucune autre harmonie, et exigent impérieusement la résolution.

Quinze ans après la publication de son premier ouvrage, Sorge en fit paraître un abrégé dégagé de toute considération de nombre, sous le titre de *Compendium harmonicum*. Il y attaqua la théorie de Rameau dans son double emploi, dans l'accord de *onzième*, qu'il prouva n'être qu'un retard de tierce de l'accord parfait, enfin dans la construction de l'accord de septième de la dominante, qu'il soutenait être un produit immédiat de la nature, et une conséquence nécessaire de la progression arithmétique 4:5:6:7. Marpurg eut aussi dans le *Compendium harmonicum* une large part de critique, comme ayant, disait Sorge (dans sa préface) ajouté de nouvelles erreurs à celles de son modèle.

La réponse ne se fit pas attendre, car moins de six mois après la publication du *Compendium harmonicum*, Marpurg publia une analyse de ce livre (1), où il attaqua son adversaire sur sa substitution de la progression arithmétique à la progression géométrique, et sur quelques incorrections des exemples donnés par Sorge, concernant des successions harmoniques, mais ne toucha point aux choses fondamentales, et en réalité ne fit aucune objection solide contre les vérités établies par celui-ci, quoiqu'il eût semblé devoir l'accabler par son épigraphe : *Vous l'avez voulu, Georges Dandin*. Cependant, telle est la puissance des noms connus et la confiance qu'ils inspirent, que Marpurg, évidemment vaincu dans cette lutte, passa pour le vainqueur, et que les éditions de son *Manuel de basse continue* se multiplièrent, tandis que le livre incompris du pauvre organiste de Lobenstein tomba dans un profond discrédit et ne se vendit point.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(1) *Herrn Georg Andreas Sorgens Anleitung zum generalbass und zur composition mit Anmerkungen*, etc. Berlin, 1760, in-4°.

UNE VISITE A BEETHOVEN.

ÉPISODE DE LA VIE D'UN MUSICIEN ALLEMAND.

(Suite*.)

Je restai convaincu dès lors que toutes mes démarches pour avoir accès auprès de Beethoven seraient désormais infructueuses ; et d'après la position de mes finances, je n'avais plus d'autre parti à prendre que de retourner sur mes pas, ou bien de risquer encore, pour parvenir à mon but, quelque tentative désespérée. La première alternative me faisait frissonner ; et qui ne se serait pas révolté à l'idée de se voir à jamais exclu du port après en avoir déjà franchi le seuil ? Avant de subir une aussi cruelle déception, je résolus donc de tenter un suprême effort. Mais à quel procédé avoir recours ? quel chemin pouvait m'offrir l'issue favorable ? Je fus long-temps sans rien imaginer d'ingénieux. Toutes mes facultés, hélas ! étaient frappées d'atonie, et mon esprit était uniquement préoccupé de ce que j'avais vu tandis que j'étais accroché aux basques du maudit Anglais. Le regard furtif que m'avait lancé Beethoven dans cette affreuse conjoncture n'était que trop significatif : il m'avait assimilé à un Anglais ! Comment détruire cette funeste prévention dans l'esprit du grand compositeur ? Comment lui faire savoir que j'étais un franc et naïf Allemand, aussi pauvre d'argent que riche d'enthousiasme ? — Enfin, je me décidai à soulager mon cœur oppressé en lui écrivant. Je traçai donc sur le papier une brève histoire de ma vie ; je lui racontais de quelle manière j'étais devenu musicien, quelle adoration je professais pour son génie, et quelle était ma tentation de le connaître et de le voir de près. Je ne lui cachais pas que j'avais sacrifié, pour y parvenir, deux années entières à me créer une réputation dans la facture des galops et des pots-pourris ; enfin je lui décrivais les détails de mon pèlerinage et quelles souffrances m'avaient causées la rencontre et l'obstination de l'horrible touriste anglais.

Tout en rédigeant ce récit de mes infortunes, mon cœur se dilatait, et j'arrivai en finissant ma lettre à une sorte d'épanchement confidentiel qui m'inspira même quelques reproches nettement articulés sur sa cruauté à mon égard et l'injustice de ses soupçons. Ma péroraison était pleine de feu, et j'eus pour ainsi dire un éblouissement en relisant l'adresse que je venais d'écrire : A Monsieur Louis de Beethoven. J'adressai au ciel une muette prière, et j'allai moi-même remettre ma lettre au concierge.

Mais en rentrant à mon hôtel, ivre d'espérance, quel fut mon désappointement en apercevant encore l'Anglais à sa fenêtre ! Il m'avait vu sortir de la maison de Beethoven ; il avait remarqué l'expression joyeuse et fière de ma physionomie, et il n'en fallait pas davantage pour réveiller les importunités de sa malveillance tyrannique. Il vint à ma rencontre sur l'escalier en me disant : — Eh bien ! bon espoir ! Quand reverrons-nous Beethoven ? — Jamais, jamais ! lui dis-je ; Beethoven ne sera plus visible pour vous. Laissez-moi, monsieur, il n'y a rien de commun entre nous ! — Oh ! pardonnez-moi, répondit-il ; et la basque de mon habit ? De quel droit, monsieur, avez-vous agi ainsi avec moi ? C'est vous qui êtes cause de la réception que m'a faite M. Beethoven. Il est clair qu'il a dû se formaliser de cette inconvenance.

Outré d'une aussi ridicule prétention, je m'écriai : — Monsieur, je vous rendrai la basque de votre frac. Vous pourrez le conserver comme un souvenir honteux de votre offense envers l'illustre Beethoven, et de vos persécutions inouïes envers un pauvre musicien. Adieu, monsieur, et puissions-nous ne jamais nous revoir ! Il chercha à me retenir, en me disant pour me tranquilliser, qu'il avait encore bon nombre d'habits en parfait état, et me demandant par grâce de lui apprendre quel jour Beethoven consentirait à nous recevoir. Mais je m'élançai avec impétuosité jusqu'à ma mansarde, et je m'y enfermai pour attendre impatiemment la réponse à ma lettre.

Comment exprimer ce qui se passa en moi lorsqu'au bout d'une heure à peu près, on m'apporta un petit fragment de papier à musique sur lequel étaient tracées à la hâte les lignes suivantes : « Pardonnez-moi, monsieur R....., de » ne pouvoir vous recevoir que demain avant midi, étant » occupé aujourd'hui à préparer un paquet de musique » qui doit partir par le courrier. Demain je vous attendrai.

» BEETHOVEN. »

Je tombai involontairement à genoux, les yeux baignés de larmes délicieuses, et je rendis grâce à Dieu de cette insigne faveur. Mon ravissement se traduisit ensuite par des bonds sauvages, et je me livrai dans ma petite chambre aux contorsions les plus folles. J'ignore quelle figure de danse j'exécutai dans mon délire ; mais je me rappelle encore avec quelle confusion je m'interrompis subitement en entendant quelqu'un qui semblait m'accompagner en sifflant l'air d'un de mes galops. Rendu à mon sang-froid par cette allusion ironique, je pris mon chapeau, je sortis de l'hôtel, et je m'élançai à travers les rues de Vienne, léger et fringant comme un écolier en maraude. Mes tribulations, hélas ! m'avaient jusque là fait oublier que j'habitais Vienne. Aussi combien ne fus-je pas alors émerveillé du brillant aspect de cette ville impériale. Dans mon état d'exaltation, tout s'offrait à moi sous les plus séduisantes couleurs. La sensualité superficielle des habitants me paraissait une ardeur vitale pleine de fécondité, et dans leur manie de jouissances futiles et éphémères, je ne voyais qu'une active passion de l'art et du beau. Je lus les cinq affiches journalières des spectacles, dont l'une portait en gros caractères l'annonce de *Fidelio*, musique de Beethoven.

Comment me dispenser d'une semblable fête, malgré la piteuse situation de ma bourse ? On commençait l'ouverture au moment même où j'entrais au parterre. Je reconnus aussitôt que c'était un remaniement de l'opéra donné d'abord sous le titre de *Léonore*, et qui, à l'honneur du public viennois, n'avait obtenu à sa première apparition aucun succès. On ne peut nier, à la vérité, que l'ouvrage n'ait beaucoup gagné à son remaniement ; mais cela vient surtout de ce que l'auteur du second libretto offrit au musicien plus d'occasions de développer son brillant génie ; *Fidelio* possède d'ailleurs en propre ses admirables finales et plusieurs autres morceaux d'élite. Je ne connaissais du reste que l'opéra primitif. Qu'on juge donc de mon ravissement à l'audition de ce nouveau chef-d'œuvre ! Une très jeune fille était chargée du rôle de Léonore ; mais cette actrice paraissait tellement s'être identifiée dès son âge le plus tendre avec le génie de Beethoven, qu'elle remplissait sa tâche avec une énergie poétique faite pour émouvoir l'âme la plus insensible ; elle s'appelait Schrœder. Qui ne connaît aujourd'hui la réputation européenne de la cantatrice qui porte maintenant le double nom de Schrœder-Devrient ? A elle appartient la gloire d'avoir révélé au public allemand le sublime mérite de *Fidelio*, et je vis ce soir-là le parterre étourdi de Vienne fasciné et fanatisé par son merveilleux talent. Pour ma part, j'étais ravi au troisième ciel.

Je ne pus fermer l'œil de la nuit. C'en était trop de ce que je venais d'entendre et du bonheur que me réservait le lendemain pour que mes sens se laissassent captiver par l'illusion décevante d'un rêve. Je demeurai donc éveillé, livré à une ardente extase et tâchant de préparer dignement mes idées à l'entrevue solennelle qui m'était promise.

(*) Voir la *Revue et Gazette musicale de Paris*, numéros 65 et 66.

Enfin le jour parut. J'attendis avec anxiété l'heure la plus convenable pour me présenter, et quand elle sonna je tressaillis jusqu'à la moelle des os, enivré du bonheur dont j'allais jouir après tant de traverses et de mécomptes.

Mais une horrible épreuve m'attendait encore. Je trouvai froidement accoudé contre la porte de la maison de Beethoven un homme, un démon, cet Anglais acharné. Le diabolique personnage avait semé l'or de la corruption, et l'aubergiste vendu tout le premier à mon implacable ennemi, l'aubergiste qui avait lu le billet non cacheté de Beethoven, avait tout révélé au gentleman. Une sueur froide m'inonda à sa vue. Tout mon enthousiasme, toute la poésie de mes rêves furent glacés, anéantis ; je retombai sous la griffe maudite de mon mauvais ange.

— Venez ! me dit-il dès qu'il m'aperçut, allons ! entrons chez Beethoven. Je voulus d'abord le dérouter en niant que tel fût l'objet de ma démarche ; mais il m'en ôta bientôt la faculté en m'avouant par quel moyen il avait surpris mon secret, et il affirma qu'il ne me quitterait pas avant d'avoir vu Beethoven avec moi. J'essayai d'abord de lui démontrer combien son projet était déraisonnable : vaines paroles ! Je me mis en colère et m'efforçai de le quereller : vains efforts ! A la fin, j'espérai pouvoir me soustraire à cette contrainte par la vivacité de mes jambes ; je montai l'escalier quatre à quatre, et tirai violemment le cordon de la sonnette. Mais avant qu'on eût ouvert la porte, l'Anglais m'avait atteint, et se cramponnant par derrière à mon habit : — J'ai, me dit-il, un droit sur vos basques, et je ne lâcherai prise, mon cher, que devant Beethoven lui-même ! Poussé à bout, je me retourne avec fureur, presque résolu à me servir des voies de fait pour me débarrasser de l'orgueilleux insulaire, quand la porte s'ouvre, et une vieille gouvernante, d'une mine assez revêche, à l'aspect de cet étrange conflit, s'apprêtait déjà à la refermer. Dans une angoisse extrême, je criai mon nom avec éclat en protestant que Beethoven lui-même m'avait donné rendez-vous à cette heure. Mais la vieille ne paraissait pas parfaitement convaincue, tant la vue du gentleman lui inspirait une juste méfiance, lorsque Beethoven parut lui-même sur la porte de son cabinet. Je m'avançai aussitôt pour lui présenter mes excuses, mais j'entraînais à ma suite l'Anglais damné qui ne m'avait pas lâché, et qui en effet ne me laissa libre que lorsque nous fûmes précisément en face de Beethoven. Je dis à celui-ci mon nom qu'il ne pouvait comprendre étant complétement sourd, mais pourtant il parut deviner que c'était moi qui lui avais écrit la veille. Alors il me dit d'entrer, et aussitôt, sans se laisser troubler le moins du monde par la contenance pleine de surprise de Beethoven, l'Anglais se glissa sur mes pas dans le cabinet.

J'étais donc enfin dans le sanctuaire ; mais la gêne affreuse où me jetait l'incroyable procédé de mon compagnon m'ôtait toute la sérénité d'esprit qui m'eût été nécessaire pour apprécier toute l'étendue de mon bonheur. Beethoven n'avait dans son extérieur, il faut en convenir, rien de séduisant. Vêtu d'un négligé fort en désordre, il avait le corps ceint d'une écharpe de laine rouge. Son abondante chevelure grise encadrait son visage, et l'expression de ses traits sombre et même dure n'était guère capable de mettre un terme à mon embarras. Nous nous assîmes devant une table couverte de papiers ; mais une préoccupation pénible nous dominait tous, personne ne parlait, et Beethoven était visiblement contrarié de donner audience à deux personnes au lieu d'une. Enfin il me dit d'un ton brusque : — Vous venez de L... ? J'allais lui répondre, mais il m'arrêta en me présentant une main de papier avec un crayon, et il ajouta : — Ecrivez, s'il vous plaît. Je n'entends pas.

R. Wagner.

(*La fin au prochain numéro.*)

UN TÉNOR ITALIEN ET UN TÉNOR FRANÇAIS.

Nous empruntons à la lettre d'un voyageur le paragraphe suivant, qui fait ressortir le contraste des mœurs dramatiques de l'Italie et de la France.

« . . . . . Tout le monde m'avait parlé du misérable état des théâtres d'Italie, et du ridicule des ovations innombrables qui s'y renouvellent chaque soirée. On dirait qu'en ce pauvre pays tous les auditeurs sont pénétrés de l'enthousiasme le plus vif, de la reconnaissance la plus profonde pour quiconque ne leur déchire pas trop cruellement les oreilles. Au moindre trait, à la moindre note un peu moins barbare que le reste, ce sont des bravos, des trépignements, des rappels de la part du public, et de celle des artistes une profusion de saluts, un luxe d'humilité vraiment incroyable.

A la Scala, je me sentis plus indigné que partout ailleurs. J'étais presque habitué à la stupidité des rappels incessants et collectifs ; je me contentais de sourire quand je voyais, après la chute du rideau, chanteurs et chanteuses, compositeur, poëte, directeur, décorateur, machiniste, metteur en scène, comparaître en famille, se tenant par la main et saluant jusqu'à terre. Mais ce qui me révoltait et soulevait ma colère d'homme, c'était un grand, jeune et beau chanteur, doué d'une grande et belle voix, nommé Ferlotti, qui jouait le principal rôle dans *le Templier*. Vous ne sauriez croire à quel point je souffrais de la platitude avec laquelle ce grand gaillard recevait les applaudissements du public et balayait à chaque instant le théâtre avec les longues plumes de sa toque ! Je me disais : A quoi donc sert d'avoir été si richement taillé, si richement doué par la nature, s'il faut encore venir se coucher à plat-ventre devant quelques aboyeurs du parterre ! Qu'est-ce qu'un triomphe qui dégrade et prend tout l'air d'une avanie ? A chaque salve nouvelle courbette, toujours plus humble ; et moi, en vérité, j'avais envie de lui crier : — Moins bas donc, moins bas, monsieur, si vous êtes artiste !

A quelque temps de là, je débarque à Marseille, et je vais au théâtre, où l'on donnait *Robert-le-Diable*. C'était D.... qui remplissait ce rôle, et, comme vous savez, D.... n'a jamais été un chanteur de premier ordre. A présent que les années et la fatigue ont usé sa voix, il ne chante plus, il crie, et, comme il arrive toujours, il crie faux. Sous ce rapport je pouvais encore me croire en Italie ; mais bientôt je m'aperçus du changement. Dès le premier acte on siffla le chanteur, et immédiatement l'homme parut : « Mes- » sieurs, dit au public le malheureux *Robert*, puisque vous » ne pouvez me souffrir encore pendant cinq mois que j'ai » à faire ici, j'y renonce ; achèvera le rôle qui voudra. » Et là dessus il quitte fièrement la scène, en se drapant dans sa majesté, toute sifflée qu'elle était. Il y avait dans ce procédé une inconvenance flagrante : eh bien ! pourtant, je fus tenté d'en applaudir l'auteur ! J'étais heureux de me retrouver dans un pays où l'on est homme avant tout, et de reconnaître la France, même dans une incartade très susceptible de déplaire au commissaire de police. En effet, le sentiment de sa dignité pouvait coûter au brave artiste, mais par bonheur les choses s'arrangèrent mieux que je ne l'espérais. Dans l'entr'acte, le directeur harangua l'assemblée, et déclara qu'il ne pouvait se passer de ténor ; que s'il était le seul intéressé, le lendemain il fermerait le théâtre, mais que l'existence de deux cents familles se trouverait compromise ; qu'en conséquence il suppliait le public de se montrer plus indulgent. La paix fut signée, D . . . reparut, ne cria pas plus juste, mais ne fut plus sifflé. Je vous demande ce qu'aurait fait à sa place un de ses confrères d'Italie. Je me rappelai mon *Templier* de Milan, et je l'opposai

au *Robert* de Marseille. D'un côté était le talent, de l'autre le cœur! Du reste, nos artistes français prouvent tous les jours que le talent et le cœur peuvent fort bien se trouver réunis.

Revue critique.

MÉLODIES DE MEYERBEER.

Il y a deux sortes d'organisations en musique comme en littérature : celle de ces esprits éminents tout d'une pièce qui n'excellent que dans un genre, qui jettent en bronze leur pensée comme une statue, en ne sortant point de la forme grave, haute, énergique et noblement mélancolique, comme Bossuet, Corneille, — si cependant il n'avait pour lui sa délicieuse comédie du *Menteur*, — Haendel, Chateaubriand, Beethoven, Lamartine, Weber, Victor Hugo, et plusieurs autres intelligences élevées, qui remplissent sérieusement la mission qu'ils ont reçue d'en haut de parler au monde civilisé dont elles sont la plus exquise expression. Il est des hommes chez qui la pensée revêt des formes diverses et qui sentent le besoin, pour mieux manifester cette pensée, de *passer du grave au doux, du plaisant au sévère*. Racine, le tendre et divin Racine, ne s'est-il pas révélé écrivain malicieux et spirituel par ses *Plaideurs*, et dans plusieurs petits poëmes satiriques qui ne sont pas de méchantes épigrammes, mais bien des épigrammes méchantes? Haydn et Mozart, par la pureté du style, et parfois l'originalité, le comique, l'inattendu de leur pensée, ont une sorte d'affinité avec Racine et Molière. C'est peut-être parce qu'il avait payé son tribut aux grâces par son *Temple de Gnide*, et écrit d'une manière vraie, naïve et spirituelle dans ses *Lettres persanes*, qu'un auteur, qui affectait lui-même de prendre tous les tons, accusa le grave Montesquieu d'avoir fait de l'esprit sur les lois dans son *Esprit des lois*, qui n'en est pas moins resté le code éternel du droit public de toutes les nations.

Rossini brillant, coloré, abondant, pourrait être appelé le Voltaire de la musique, avec moins de variété dans la forme cependant; car c'est surtout par la fécondité et la variété des genres que s'est distingué ce dernier. Dans notre recherche, — quelques uns diront peut-être manie, — de comparaison, il nous semble que Meyerbeer représente assez bien Shakspeare, ou mieux encore Goëthe à l'esprit vaste, mobile et profond, qui fut aussi le Voltaire de son époque, mais avec plus de conscience, plus de recherche, plus de métaphysique et de philosophie de l'art que le philosophe de Ferney. Oui, Meyerbeer peut être appelé le Goëthe de la musique : c'est la même fantaisie, avec ce que les Anglais caractérisent par le mot *humour;* et voilà maintenant que l'auteur de *Robert-le-Diable*, comme le grand écrivain d'Allemagne qui se délassait de travaux importants en jetant une ballade, un conte sur le papier, voilà qu'il prend à Meyerbeer le caprice de rivaliser Dorat et de Parny, de faire en musique du madrigal tendre et spirituel; mais en style plus recherché, avec une phrase plus ciselée, plus curieusement travaillée que celle de nos deux élégants poëtes du dix-huitième siècle.

Parmi les nombreuses productions qui surchargent notre bureau de critique musical, et qui sollicitent par leur présence ou par lettres et prières de leurs auteurs ou éditeurs que nous nous occupions d'elles, nous avisons là trois mélodies de Meyerbeer intitulées : *C'est elle, les Feuilles de roses* et *Mina*, qui ne demandent rien, mais dont nous prétendons nous occuper, nous, dans l'intérêt des amateurs qui sont à la recherche des choses faciles, légères et gracieuses; et par goût, des petits chefs-d'œuvre échappés de la plume d'un grand écrivain.

Ce sont trois étoiles qu'on distingue au milieu d'un ciel étoilé, parce qu'elles scintillent et qu'elles sont plus brillantes que les autres; ou, si on le préfère, au milieu du feu d'artifice musical en forme de romances, nocturnes, chansonnettes, lieder qui nous éblouit si souvent et disparaît si rapidement, ce sont trois étincelles phosphorescentes qui survivent à la fusée élancée dans la nue, et que le dieu de l'harmonie, s'il en est un, doit fixer à l'état de constellation dans le ciel pour ne plus s'éteindre.

Et d'abord, ces trois mélodies sont décorées de lithographies comme Achille Devéria en fait tant, c'est-à-dire tout empreintes de charme et de poésie dans ses figures de femmes, et dont l'hymen, comme dirait un écrivain classique et galant, lui donne un incessant modèle.

Bien qu'il y ait quelque peu de manière dans les paroles de *C'est elle*, le tour en est ingénieux, et il a donné l'occasion au compositeur d'écrire sur ces paroles originales un chant syllabique tout plein d'élégance et d'une légèreté charmante. Ici point d'ambitieuse modulation, un accompagnement léger et facile qui se marie on ne peut mieux avec les notes détachées de cette piquante mélodie; et la phrase de chant qui termine cette ballade, bien qu'elle ne réponde pas à la carrure des autres, et qu'elle soit de cinq mesures, est d'un effet délicieux.

Les Feuilles de roses, *andantino* à 2/4 en *sol* majeur, paraîtra d'un style plus précieux encore que la précédente. Le chant, la ritournelle et l'accompagnement sont des plus pittoresques. Ce sont des roses effeuillées par de jolis doigts et jetées au ruisseau murmurant du sentier. Cette pensée poétique et musicale surtout est d'une délicatesse exquise. Ces notes piquées et alternatives en contre-temps rappellent le jeu de la marguerite effeuillée : *Elle m'aime, un peu, beaucoup*, etc. On conçoit difficilement que l'homme qui a écrit et coordonné les vastes partitions des *Huguenots*, de *Robert*, d'*Il Crociato*, se préoccupe avec tant de conscience de ces bagatelles musicales qui cessent d'être, aux yeux des connaisseurs, des choses légères, et sont pour lui ce qu'est pour un lapidaire un petit diamant taillé avec art, et tout éblouissant de capricieuse lumière.

C'est surtout à *Mina*, dont il nous semble avoir déjà parlé quelque part, qu'il faut reconnaître une fraîcheur de mélodie, une couleur de *barcarole*, un charme inexprimable, qu'on n'a jamais rendus avec autant de bonheur. C'est le balancement de la barque, c'est la brise du soir, c'est le désir du jeune gondolier vénitien impatient de voguer avec celle qu'il aime. A la phrase finale de cette mélodie qui manque aussi de carrure comme tous les airs nationaux, au reste, — et c'est une remarque à faire, — il intervient une modulation à la tierce inférieure de l'effet le plus inattendu et le plus piquant, sur les trois mesures avant la fin du couplet. Ce moyen connu de moduler est ici employé avec un bonheur, ou plutôt un art infini : c'est une lueur de génie, de goût ou d'esprit harmonique; c'est le : *Qu'il mourût!* de la romance ou de la chansonnette. Il est bon de remarquer que lorsque nos romanciers, — qu'on nous permette d'employer cette qualification pour compositeurs de romances, — font de l'harmonie contournée dans les plus légères productions, Meyerbeer ne recherche que la grâce et la simplicité mélodique dans ses bagatelles musicales, qui resteront et passeront à la postérité comme ce madrigal que Voltaire adressait à la princesse Ulrique de Prusse :

Toujours un peu de vérité
Se mêle au plus grossier mensonge :

Cette nuit, dans l'erreur d'un songe,
Au rang des rois j'étais monté;
Je vous aimais, princesse, et j'osais vous le dire.
Le ciel à mon réveil ne m'a pas tout ôté...
Je n'ai perdu que mon empire.

Si ces vers doivent toujours être cités tant qu'en France on parlera une langue élégante et spirituelle, tant qu'on s'occupera d'amour et de fine galanterie, les mélodies de Meyerbeer ne resteront pas moins tant qu'on aimera la musique gracieuse, déclamée d'une manière vraie, décorée d'une harmonie correcte, et d'un style aussi pur que brillant.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** Mademoiselle Drouart qui devait débuter à l'Opéra vendredi dernier dans *la Juive*, n'a point paru sur notre première scène lyrique, et, le croirait-on? elle a donné comme excuse à la répétition, qu'elle n'avait point appris le rôle tel qu'il se trouve dans la partition, mais suivant la partition de piano destinée aux salons.

*** Demain, à l'Opéra, relâche pour la répétition générale de *la Favorite*, qui sera représentée mercredi.

*** On a répandu le bruit qu'un arrangement se préparait entre l'administration de l'Opéra-Comique et madame Damoreau, qui nous permettrait de conserver encore long-temps au théâtre cette précieuse cantatrice. Il n'en est malheureusement rien jusqu'à présent.

*** Aujourd'hui, au Théâtre-Italien, au bénéfice des inondés: *Lucrezia Borgia*, suivie du troisième acte de *Lucia di Lammermoor*, chantés par la troupe entière.

*** Décidément, Chollet et mademoiselle Prévost quittent le théâtre de l'Opéra-Comique en mai prochain. Le congé auquel ils ont droit étant de soixante jours, ils doivent partir vers le mois de mars.

*** *La Rose de Péronne* ne sera pas représentée avant quinze jours à l'Opéra-Comique.

*** Il est question de régénérer la musique religieuse de la cathédrale de Paris. Mgr. Affre, depuis qu'il a pris possession du siége épiscopal, a déjà introduit d'excellents virtuoses dans son église, et, si l'on croit certains *on dit*, Paris jouira bientôt d'une chapelle nationale de musique sacrée. Le nom du maître de chapelle est encore un mystère.

*** Mardi prochain, 1er décembre, à dix heures, on exécutera dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, le *Kyrie* et le *Sanctus* d'une messe de *Requiem* composée par M. Martin, maître de chapelle de cette église, et dont les productions ont déjà attiré l'attention des amateurs de musique religieuse.

*** On a exécuté vendredi, pour la deuxième fois, au concert Saint-Honoré, dirigé par M. Valentino, une symphonie de Spohr, *Weihe der Tœne*, qui n'avait pas encore été entendue en France. Nous reviendrons sur cette production, que le nom de son auteur rend importante, et sur ce concert qui était fort beau.

*** L'*A B C* musical de M. Panseron paraîtra le 1er décembre. Nous rendrons compte de cet ouvrage dont on dit d'avance beaucoup de bien.

*** Dimanche, 6 décembre, sera riche en concerts. D'abord, à 2 heures, celui de M. Deldevez, au Conservatoire, et dont nous avons donné le programme dans notre dernier numéro. Puis, à la même heure, concert de M. Haumann dans la salle Vivienne, au bénéfice des inondés, et enfin, le soir, madame Pauline Duchange donnera un concert dans la salle de M. Herz. Il y en aura peut être ce jour là pour tous les goûts.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — La messe de Sainte-Cécile a été exécutée hier aussi bien qu'on pouvait l'attendre d'une société philharmonique qui n'est pas une société d'artistes, et d'amateurs qui ne se réunissent que pour cette messe, et qui n'ont plus aucune habitude de jouer et de chanter ensemble. Ne serait-il pas temps qu'enfin quelque charitable musicien, qui est maître de son temps et qui jouit d'une certaine influence, voulût bien s'occuper d'une réorganisation et de grouper ensemble cette foule d'amateurs qui ne demandent pas mieux que de vivre d'accords parfaits et de se nourrir d'harmonie? Offrez-leur un centre et un but, établissez des bases équitables, reformez enfin une société, de musiciens surtout, et vous verrez renaître le goût et l'amour de la musique. Nous savons bien que les organisateurs auront toujours à se débattre contre des difficultés nombreuses; mais c'est bien ici le cas de dire: « A vaincre sans péril on triomphe sans gloire. » Il ne faut pas se laisser rebuter par des obstacles, sous peine d'être à jamais privé d'une société musicale dans une des villes les plus populeuses et les plus éclairées de France. Cependant la messe de Sainte-Cécile a atteint une partie du but qu'on s'était proposé, grâce aux efforts de MM. les membres de l'ancien bureau de l'ex Société philharmonique. Les pauvres auront encore à bénir la sainte qui chaque année stimule la charité des riches. La quête a produit 913 fr. 50 c. Nous ignorons encore le résultat de la vente des billets.

*** *Nantes*, 23 *novembre*. — La Société des Beaux-Arts a pensé qu'une grande tâche lui était imposée pour son concours à la souscription ouverte pour les victimes des inondations. Elle prépare un magnifique concert dont nous ferons bientôt connaître la composition, et qui doit offrir bien des attraits, sans compter le plus puissant, celui de faire une bonne et noble action. — MM. les amateurs de musique de notre ville ont célébré hier la Sainte-Cécile; ils ont exécuté une messe en musique qui a été admirée par tous les connaisseurs.

*** *Bordeaux.* — Les trois débuts de madame Clara Margueron ont eu lieu dans *la Juive*, *Fra Diavolo* et *les Huguenots*. Cette remarquable cantatrice a obtenu le plus brillant succès. Madame Margueron a joué et chanté le solo si difficile de Valentine d'une façon fort brillante. C'est une précieuse acquisition pour notre théâtre qui est au grand complet. — Notre cercle philharmonique a donné 500 fr. pour les victimes des inondations et 300 fr. pour le dépôt de mendicité de Bordeaux.

*** *Toulouse.* — M. Alexandre Piccini, ancien chef de chant à l'Académie royale de musique, vient de se fixer dans notre ville pour y professer la musique et le chant.

*** *Marseille*, 19 *octobre*. — La représentation au bénéfice du jeune Vizentini a rempli le but de bienfaisance que l'administration s'était proposé; il y avait foule, et la direction a contribué honorablement à la recette de la soirée par une première représentation. Le ballet de *M. Deschalumeaux* a réussi complétement, car il a fait rire. Ce ballet, remis en scène par Girel, résume toutes les folies de carnaval du *Sourd ou l'Auberge pleine* et de *M. Deschalumeaux*. L'exécution en a été très satisfaisante.

*** *Strasbourg*, 20 *novembre*. — Le directeur de Strasbourg vient tout-à-coup, et sans qu'on l'ait pu prévoir, d'abandonner le privilége qui lui avait été accordé, et depuis six jours le théâtre est fermé et laisse dans l'embarras quelques artistes, et dans la misère le plus grand nombre. Chose incroyable.... après deux mois d'exploitation, les directeurs font perdre quarante-cinq jours d'appointements!..... Qu'ont-ils fait des recettes? Au milieu de toutes leurs infortunes les artistes ont encore la généreuse idée de venir au secours des malheureux Lyonnais, et, à cet effet, ils ont obtenu de M. le maire la permission de donner une représentation extraordinaire qui a eu lieu hier, en présence d'un public nombreux. On ne saurait donner trop de publicité à cette noble abnégation, qui oublie ses malheurs pour secourir ceux des autres, abnégation dont le peuple artiste a d'ailleurs donné de si fréquents exemples.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** Nous avons annoncé dernièrement que l'on publie en ce moment en Allemagne les ouvrages de Beethoven arrangés pour deux pianos à 8 mains. On annonce en ce moment une édition des ouvrages les plus importants de Mozart, arrangés de cette manière par M. Gall de Vienne. Déjà douze livraisons sont publiées, qui contiennent une partie de *Don Juan*, trois symphonies et le concerto en *ut* mineur.

*** *Verviers.* — Le jeune Tingry, violoniste de talent et élève du Conservatoire, a donné un concert ici, et il a obtenu beaucoup d'applaudissements mérités. Tingry jouera dimanche prochain au bénéfice des indigents de notre ville, dans un concert donné par la Société d'harmonie.

*** *Munich.* — M. Ernst vient de donner son concert d'adieu. Ce grand artiste a été dignement apprécié par la foule qui se pressait à ce concert pour l'entendre une dernière fois; les applaudissements ont été frénétiques et unanimes.

*** *Berlin.* — *Le Bravo*, de Mercadante, a été donné au Théâtre-Royal et a fait un fiasco complet. *Le Lac des Fées*, d'Auber, a éprouvé le même sort, malgré des décors et des costumes d'une grande beauté. Après la représentation, de mauvais plaisants ont rappelé le décorateur et le costumier. Ole Bull s'est fait entendre publiquement dans quatre concerts qui ont attiré du monde.

*** *Turin.* — On vient de donner un opéra nouveau d'un jeune compositeur nommé Mabellini. Cet ouvrage, intitulé *Rolla*, a réussi. On a reconnu dans les morceaux d'ensemble, qui sont écrits avec grand soin, le faire d'un élève de Mercadante.

*** *Florence.* — On répète avec soin *Robert-le Diable*, de Meyerbeer, qui ne sera pourtant donné que dans le carnaval. On entendra dans cet ouvrage mademoiselle Méquillet, les ténors Masi et Luchesi et le basso Carlo Porto.

Le Directeur, A. SPECHT.

Musique nouvelle publiée par Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

ALBUM
DE 12 ROMANCES,
mises en musique par
J.-J. MASSET.

N° 1. Aimer seul.
2. Pourquoi partir.
3. La Mère.
4. Me voilà.
5. Souvenirs d'Enfance.
N° 6. Quand le roi passa.
7. Le Carnaval.
8. L'Inconstance.
9. La Novice.
10. Les Fileuses.

Orné de 12 belles Lithographies; élégamment relié; tranche dorée. — *Prix net:* 10 fr.

POUR PARAITRE LE 15 DECEMBRE :

ALBUM DES PIANISTES pour 1841,
composé par
MM. HELLER, HENSELT, LISZT, PIXIS, THALBERG ET E. WOLFF.

Cet ouvrage contiendra :

N° 1. Scherzo de Heller.
2. Variations de concert sur des motifs de *Robert le Diable*, par Henselt.
3. Grande valse mélancolique, par Liszt.
4. Fantaisie sur des motifs de *la Vestale*, de Mercadente, par Pixis.
5. Fantaisie sur des motifs de *la Donna del Lago*, par Thalberg.
6. Quatre Mazurkas, par E. Wolff.

Orné du Portrait de M. E. Wolff.
Elégamment relié en velours; tranche dorée.
Prix net : 20 fr.

LA MELANCOLIE,
PASTORALE POUR LE VIOLON,
avec accompagnement de Piano,
PAR
FRANÇOIS PRUME.
Op. 1. Prix : 9 fr.

Vingt-quatre Etudes
POUR LE VIOLON,
AVEC ACCOMPAGNEMENT D'UN SECOND VIOLON,
par
N. LOUIS.
Ornées du portrait de l'auteur.
Op. 87. Prix : 18 fr.

GRAND MORCEAU DE CONCERT
EN DEUX PARTIES,
(*Adagio sentimental suivi d'un Boléro*)
POUR LE VIOLON,
AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO,
par
HENRY PANOFKA.
Op. 24. Prix : 9 fr.

6 *Grandes Études*
POUR LE VIOLON,
par
FRANÇOIS PRUME.
Op. 2. Prix : 12 fr.

Fabrique de PIANOS de RICHETTI,
Ci-devant, 334, rue Saint-Honoré, actuellement rue de Choiseul, 2 ter.

Nous recommandons à nos lecteurs les magasins de pianos de Richetti. La confiance que les artistes et les amateurs accordent aux instruments sortant de ses ateliers, est complétement justifiée par l'élégance, la solidité et la modération dans les prix. SES PIANOS VERTICAUX (cordes droites et obliques à 3 cordes 6 octaves 1/2) sont surtout remarquables par la qualité de sons, bien supérieure à tous ceux du même genre.

GARANTIE POUR CINQ ANS ET POUR UN AN D'ACCORD.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 69.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), P. SMITH, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 3 décembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHÈLES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, tels que : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

Pour satisfaire au désir qui nous a été exprimé par un grand nombre de nos abonnés de la province, nous ferons, à la fin de décembre, traite de 34 fr. sur tous ceux dont l'abonnement finit à cette époque. Nous prions MM. les abonnés qui n'auraient pas l'intention de renouveler leur abonnement, de nous en prévenir par lettre non affranchie, afin d'éviter la traite qui nous occasionne des frais.

CONCERTS

QUI SERONT OFFERTS

AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE,

pendant l'hiver 1840-1841.

9e Concert dans le mois de décembre ou de janvier.

10e Concert dans le mois de février.

11e Concert le 1er avril.

Dans le courant de ce mois, MM. les Abonnés recevront :

1° Un recueil de Six mélodies composées par Meyerbeer, Schubert et Proch.

2° Un ouvrage pour le Piano, inédit, de A. Henselt.

3° Une livraison des Archives curieuses de la musique.

SOMMAIRE. Une visite à Beethoven (fin); par R. WAGNER. Académie des sciences. — Chronique dramatique. — Concert au bénéfice des victimes de l'inondation. — Matinées musicales de MM. Herz et Labarre; par H. BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

UNE VISITE A BEETHOVEN.

ÉPISODE DE LA VIE D'UN MUSICIEN ALLEMAND.

(Suite et fin *.)

J'étais instruit de la surdité de Beethoven, et pourtant ce fut comme un coup de poignard que ces mots articulés de sa voix rauque : Je n'entends pas! Vivre dans la pau-

(*) Voir la *Revue et Gazette musicale de Paris*, numéros 65, 66 et 68.

vreté et les privations, n'avoir au monde d'autre consolation, d'autre joie que la pensée de sa puissance comme musicien, et se dire à toute heure, à toute minute : Je n'entends pas !..... Je lus dans ce seul mot tout le secret de l'aspect défavorable de Beethoven ; je compris la raison de cette tristesse profonde empreinte dans sa physionomie, de la sombre humeur de son regard, et du dépit concentré d'ordinaire sur ses lèvres : il n'entendait pas !..... Plein de trouble et d'émotion, et à peine maître de moi, j'écrivis pourtant quelques mots d'excuse accompagnés d'une brève explication des circonstances qui avaient amené chez lui l'Anglais à mes trousses. Celui-ci était demeuré immobile, en silence, et très satisfait de lui-même, en face de Beethoven qui, après avoir lu mes lignes manuscrites, lui demanda assez brusquement ce qu'il y avait pour son service;

— J'ai l'honneur, répliqua l'Anglais..... — Monsieur, dit Beethoven, je ne vous entends pas, et je ne puis pas beaucoup parler non plus. Ecrivez ce que vous désirez de moi. L'Anglais réfléchit un moment, puis il tira de sa poche un élégant album de musique, en me disant : Très bien ! voulez-vous écrire que je prie M. Beethoven d'examiner mes compositions, et s'il y trouve quelque passage qu'il n'approuve pas, de vouloir bien les signaler par une croix.

J'écrivis sa réclamation mot à mot dans l'espoir d'être bientôt débarrassé de sa présence ; et j'avais deviné juste. Beethoven, après avoir lu, écarta de la main sur la table avec un étrange sourire l'album de l'Anglais, et lui dit enfin : Je vous le renverrai, monsieur. Mon gentleman enchanté se leva, fit une superbe révérence, et se retira.

Je respirai enfin ! La physionomie de Beethoven lui-même perdit quelque chose de son austérité, il me considéra quelques secondes, et me dit : Cet Anglais paraît vous avoir beaucoup tourmenté ; consolez-vous-en avec moi, car il y a long-temps que je suis en butte à ces odieuses persécutions. Ils viennent visiter un pauvre musicien comme ils iraient voir une bête curieuse. Je suis peiné de vous avoir un moment confondu avec cette sorte de gens. Votre lettre témoigne que mes compositions vous ont satisfait ; cela me fait plaisir, car j'ai renoncé à peu près à conquérir les suffrages de la multitude. Ces paroles simples et familières dissipèrent toute ma timidité, et, pénétré de joie, j'écrivis que j'étais bien loin assurément d'être le seul qui brûlât du même enthousiasme pour les productions de son brillant génie, et que le plus ardent de mes vœux serait de le voir un jour dans l'enceinte de ma ville natale, où il jouirait de l'admiration unanime inspirée par son talent. — Les Viennois, en effet, me dit-il, m'impatientent souvent, ils entendent journellement trop de futilités déplorables pour pouvoir écouter de la musique sérieuse avec la gravité convenable.

Je voulus réfuter cette critique en citant les transports dont j'avais été témoin la veille à la représentation de *Fidelio*. — Hum, hum ! fit-il, *Fidelio?*... Mon Dieu, c'est par vanité personnelle qu'ils applaudissent cet ouvrage de la sorte, à cause de la docilité pour leurs conseils dont ils s'imaginent que j'ai fait preuve dans le remaniement de cette partition, et ils croient que leur approbation de commande est une parfaite compensation de mon pénible travail. Ce sont de braves gens, mais légers de science : et c'est pour cela, du reste, que leur société me plaît davantage que la vôtre, messieurs les érudits. Du reste, comment trouvez-vous *Fidelio* maintenant? — Je lui fis part de l'impression délicieuse que j'avais ressentie la veille, en observant que l'adjonction des nouveaux morceaux avait merveilleusement modifié et complété tout l'ensemble. — Maudite besogne ! repartit Beethoven. L'opéra n'est point mon fait ; du moins je ne connais pas de théâtre au monde pour lequel je voudrais m'engager à composer un nouvel ouvrage. Si j'écrivais une partition conformément à mes propres instincts, personne ne voudrait l'entendre, car je n'y mettrais ni ariettes, ni duos, ni rien de tout ce bagage convenu qui sert aujourd'hui à fabriquer un opéra, et ce que je mettrais à la place ne révolterait pas moins les chanteurs que le public. Ils ne connaissent tous que le mensonge et le vide musical déguisés sous de brillants dehors, le néant paré d'oripeaux. Celui qui ferait un drame lyrique vraiment digne de ce nom passerait pour un fou, et le serait en effet s'il exposait son œuvre à la critique du public, au lieu de la garder pour lui seul.

— Et comment, lui demandai-je, faudrait-il s'y prendre pour composer un semblable opéra? — Comme Shakspeare dans ses drames, répondit-il ; et il ajouta : Quand on consent à adapter au timbre de voix d'une actrice de ces misérables colifichets musicaux destinés à lui procurer les bravos frénétiques d'un parterre frivole, on est digne d'être rangé dans la classe des coiffeurs ou des fabricants de corsets, mais il ne faut pas aspirer au titre de compositeur. Quant à moi, de semblables humiliations me répugnent. Je n'ignore pas que bien des gens raisonnables, tout en me reconnaissant un certain mérite en fait de composition instrumentale, se montrent beaucoup plus sévères à mon égard au sujet de la musique vocale. Ils ont raison, si par musique vocale ils entendent la musique d'opéra, et Dieu me préserve à jamais de me complaire à des niaiseries de ce genre.

Je me permis de lui demander si jamais quelqu'un avait osé, après avoir entendu sa cantate d'*Adélaïde*, lui refuser la vocation la plus caractérisée pour le genre de la musique vocale. — Eh bien ! me répondit-il après une courte pause, *Adélaïde* et quelques autres morceaux de la même nature ne sont que des misères qui tombent assez tôt dans le domaine de la vulgarité, pour fournir aux virtuoses de profession un thème de plus qui puisse servir de cadre à leurs tours de force gutturaux. Mais pourquoi la musique vocale n'offrirait-elle pas, aussi bien que le genre rival, matière à une école sévère et grandiose? La voix humaine est pourtant un instrument plus noble et plus beau que tout autre ; pourquoi ne pourrait-on pas lui créer un rôle aussi indépendant? Et à quels résultats inconnus ne conduirait pas un pareil système? Car la nature si multiple des voix humaines, et en même temps si différente de celle de nos instruments, donnerait à cette nouvelle musique un caractère tout spécial en lui permettant les combinaisons les plus variées. Les sons des instruments, sans qu'il soit possible pourtant de préciser leur vraie signification, préexistaient en effet dans le monde primitif comme organes de la nature créée, et avant même qu'il y eût des hommes sur terre pour recueillir ces vagues harmonies. Mais il en est tout autrement du génie de la voix humaine ; celle-ci est l'interprète directe du cœur humain, et traduit nos sensations abstraites et individuelles. Son domaine est donc essentiellement limité, mais ses manifestations sont toujours claires et précises. Eh bien ! réunissez ces deux éléments ; traduisez les sentiments vagues et abruptes de la nature sauvage par le langage des instruments, en opposition avec les idées positives de l'âme représentées par la voix humaine ; et celle-ci exercera une influence lumineuse sur le conflit des premiers, en réglant leur élan et modérant leur violence. Alors le cœur humain s'ouvrant à ces émotions complexes, agrandi et dilaté par ces pressentiments infinis et délicieux, accueillera avec ivresse, avec conviction, cette espèce de révélation intime d'un monde surnaturel.

Ici Beethoven essoufflé s'arrêta un moment, puis il reprit en soupirant : — Il est vrai qu'une pareille tâche présente mille obstacles dans la pratique ; car pour faire chanter il faut des paroles, et qui serait capable de formuler en

paroles la poésie sublime qui serait le brillant résultat de la fusion de tous ces éléments? L'art de l'écrivain serait évidemment impuissant pour y parvenir. Je publierai bientôt un nouvel ouvrage qui vous rappellera les idées que je viens d'émettre : c'est une symphonie avec chœurs; mais je dois appuyer sur les difficultés que m'a suscitées en cette circonstance l'insuffisance du langage poétique. Enfin j'ai arrêté mon choix sur la belle hymne de Schiller : *A la joie.* Ce sont là assurément de nobles et beaux vers, et pourtant qu'ils sont loin d'exprimer tout ce que j'ai rêvé à ce sujet!

A présent même, j'ai peine à maîtriser l'émotion de mon cœur en me rappelant ces confidences par lesquelles le grand artiste m'initiait dès lors à l'intelligence complète de sa dernière et prodigieuse symphonie, qu'il venait à peine de terminer. Je lui exprimai ma reconnaissance avec toute l'effusion que devait provoquer cette insigne faveur, et je lui témoignai combien j'étais transporté d'apprendre la prochaine apparition d'un nouvel ouvrage de son génie. Je sentais mes yeux mouillés de larmes, et je fus presque tenté de m'agenouiller devant lui. Beethoven parut comprendre ce qui se passait en moi, il fixa sur moi un regard mélangé de tristesse et d'ironie, et me dit : — Vous pourrez prendre ma défense lorsqu'il s'agira de mon nouvel ouvrage. Rappelez-vous alors cet entretien, car je serai sans doute accusé de folie et de déraison par mainte personne raisonnable. Vous voyez pourtant bien, mon cher monsieur R..., que je ne suis pas encore précisément atteint de démence, quoique j'aie subi assez de tribulations depuis long-temps pour en courir la chance. Le monde voudrait que je prisse pour règle les idées qu'il se forme du beau et non les miennes; mais il ne songe pas que dans mon triste état de surdité je ne puis obéir qu'à mes inspirations intimes, qu'il me serait impossible de mettre dans ma musique autre chose que mes propres sentiments, et que le cercle restreint de ma pensée n'embrasse pas comme lui leur mille perceptions enivrantes qui me sont totalement inconnues, ajouta-t-il avec ironie, et voilà mon malheur!

A ces mots, il se leva et se mit à marcher d'un pas rapide dans la chambre. Dans l'excès de mon émotion, je me levai pareillement et je me sentis frissonner : il m'eût été impossible de pousser plus loin cet entretien en n'ayant recours qu'à des gestes ou à l'écriture. Il me sembla qu'en demeurant davantage je me rendrais importun; mais je dédaignai de tracer froidement sur le papier quelques mots de remercîment et d'adieu; je me bornai à prendre mon chapeau et à m'approcher du maître en lui laissant lire mon respectueux attendrissement dans mes regards. Il parut me comprendre et me dit : — Vous partez? Restez-vous encore quelque temps à Vienne? J'écrivis alors que l'unique but de mon voyage avait été de faire sa connaissance, et que, puisqu'il avait daigné m'accueillir avec autant de bonté, il ne me restait qu'à partir pénétré de joie et de reconnaissance. Il me répondit en souriant : — Vous m'avez écrit par quel moyen vous vous étiez procuré l'argent nécessaire à votre voyage. Vous pourriez rester à Vienne pour y publier de nouveaux galops; c'est une denrée qui se débite ici à merveille. Je déclarai à Beethoven que j'avais renoncé pour jamais à ce genre de travail, et que je ne pouvais concevoir quel motif assez puissant pourrait me déterminer désormais à un pareil acte d'abnégation. — Bah! bah! répliqua-t-il, pourquoi donc pas? Et moi, vieux fou que je suis, ne serais je pas mille fois plus heureux de composer des galops; au lieu qu'il me faudra végéter à tout jamais dans la carrière que j'ai embrassée. Bon voyage! ajouta-t-il, pensez quelquefois à moi, et tâchons d'oublier les déceptions et les traverses de la vie.

Emu jusqu'aux larmes, j'allais me retirer; mais il me retint encore en me disant : — Arrêtez! nous allons expédier l'affaire de l'Anglais mélomane. Voyons où il faut mettre des croix. Il prit en même temps l'album de l'Anglais et le parcourut en souriant, puis il le referma, et l'enveloppant d'une feuille de papier, il fit avec sa plume une énorme croix sur cette blanche enveloppe, en me disant : — Tenez! remettez, je vous prie, à cet heureux mortel son chef-d'œuvre, et félicitez-le de ma part d'avoir deux oreilles bonnes et valides. J'envie réellement son sort. Adieu, mon cher, et conservez-moi votre amitié.

Ce fut ainsi qu'il me congédia, et je sortis de la maison dans un trouble extrême.

En rentrant à l'hôtel, je trouvai le domestique de l'Anglais occupé à attacher sa valise sur la voiture. Ainsi cet homme avait aussi bien que moi atteint son but, et je fus obligé de convenir qu'il avait fait preuve à sa manière de persévérance. Je montai à ma mansarde et fis mes préparatifs de départ pour le lendemain matin. Mes yeux tombèrent sur la grande croix apposée sur l'album de l'Anglais et je ne pus réprimer un grand éclat de rire. Pourtant cette croix était un souvenir de Beethoven, et je me gardai bien de m'en dessaisir pour le gentleman musicien qui avait été le mauvais génie de mon saint pèlerinage. J'ôtai donc cette enveloppe que je réservai pour la collection de mes galops dignes de ce stygmate réprobateur. Quant à l'Anglais, je lui renvoyai son album intact avec un petit billet où je lui marquais que Beethoven avait été enchanté de sa musique au point qu'il n'avait pas su où poser une seule croix de blâme.

Comme je quittais l'hôtel, l'Anglais montait justement dans sa voiture : — Oh! adieu, me criait-il; vous m'avez rendu un très grand service, et je suis entièrement content d'avoir vu de près Beethoven. Voulez-vous que je vous emmène en Italie?

— Qui donc allez-vous voir? lui dis-je.

— Je veux faire la connaissance de M. Rossini. Oh! c'est un bien grand compositeur.

— Merci, lui répondis-je, je connais Beethoven, et cela me suffit pour ma vie entière.

Nous nous séparâmes. Je jetai un dernier coup d'œil d'attendrissement sur la maison de Beethoven, et je me dirigeai du côté du nord, ennobli et relevé à mes propres yeux.

R. Wagner.

ACADÉMIE DES SCIENCES.

Sur les vibrations des cordes chargées d'un nombre quelconque de curseurs.

M. Duhamel a lu à l'Académie des sciences un mémoire qui fait suite à celui qu'il avait présenté il y a quelques mois sur les lois des vibrations d'une corde chargée en un quelconque de ses points d'un curseur dont la masse a un rapport arbitraire avec celle de la corde. Dans ce nouveau travail, l'auteur considère le cas d'un nombre quelconque de curseurs, et il montre comment on peut déterminer par l'analyse toutes les circonstances de ce mouvement. Pour chaque valeur attribuée aux masses des curseurs et pour chaque position qu'on leur donne sur la corde, il existe une infinité de sons simples que la corde peut faire entendre successivement, et qui correspondent chacun à un système particulier de nœuds. Ces sons et la position des nœuds sont déterminés par les racines d'une équation transcendante; mais il est à remarquer que dans un grand nombre de cas il y a des solutions qui ne correspondent à

aucune de ces racines. L'auteur donne le moyen de reconnaître ces cas et de former les solutions qui s'y rapportent.

Dans ces calculs on a supposé la corde abandonnée à elle-même, en partant d'un certain état initial ; mais les circonstances ne seraient plus les mêmes si elle était mise en mouvement au moyen d'un archet, et ce cas qui n'est pas moins général que l'autre a dû être examiné particulièrement. L'auteur a traité cette question de la même manière qu'il l'avait déjà fait dans son mémoire sur l'action de l'archet, et à cet effet il a calculé le mouvement de la corde chargée de deux curseurs et sollicitée en tous ses points par des forces constantes. Il en est résulté un théorème analogue à celui que M. Duhamel avait donné dans le cas des cordes sans curseurs, et qui ramène le mouvement au cas où il n'y aurait pas de forces extérieures, en le rapportant à la position d'équilibre de la corde sous l'influence de ses forces. De là il déduit cette conséquence importante que les sons que la corde peut rendre sont les mêmes, soit qu'on les produise au moyen d'un archet, soit qu'on ébranle cette corde d'une manière quelconque et qu'on l'abandonne ensuite à elle-même. Pour vérifier les lois indiquées par la théorie, M. Duhamel a calculé les résultats que devaient présenter divers cas particuliers, et il les a ensuite déterminées par des expériences directes.

« Pour ces expériences, dit l'auteur, j'ai choisi une corde de chanvre, afin qu'elle eût plus de flexibilité qu'une corde métallique ou même une corde de boyau de masse égale. Sa longueur, sa masse et celle des deux curseurs étaient celles qui avaient servi de base au calcul particulier qu'il s'agissait de vérifier. J'ai marqué sur cette corde les points indiqués par ce calcul, comme devant être les nœuds correspondants aux divers sons harmoniques et aux divers mouvements simples dont la corde était susceptible. Puis, pour vérifier ceux qui se rapportaient à un même mouvement, j'y ai appliqué de légers obstacles qui n'empêchaient pas la communication du mouvement d'une partie à l'autre, et j'ai fait agir successivement l'archet sur chacune d'elles. Le son était très distinct et identique dans chacune des subdivisions de la corde, comme cela devait être si les points touchés étaient bien des nœuds correspondants à un même son harmonique. Et d'ailleurs, si l'on en touchait un seul, et qu'on mit la corde en vibration, les autres paraissaient immobiles pendant que tous les points intermédiaires étaient animés d'un mouvement facile à apercevoir.

» Mais ces vérifications seraient insuffisantes, surtout celles qui consisteraient à reconnaître à la vue simple l'immobilité des points indiqués par la théorie. Et quant aux sons distincts et identiques que rendent les différentes parties de la corde quand on touche légèrement plusieurs nœuds correspondants, ils ne seraient pas altérés si l'on touchait des points peu distants des premiers, parce que la tendance naturelle à la régularité déterminerait la formation des nœuds qui pourraient le mieux s'accorder avec la presqu'immobilité des points touchés. Il était donc nécessaire de s'assurer directement si le nombre des vibrations exécutées par les différentes parties de la corde étaient ceux que le calcul annonçait ; j'ai employé à cet effet deux procédés différents : l'un consistait dans l'appréciation des intervalles musicaux qui séparaient le son rendu par la corde sans curseurs des sons qu'elle rendait lorsqu'elle en était chargée ; l'autre est celui que j'avais déjà employé dans le cas d'un seul curseur, et qui consiste à compter au moyen d'une pointe adaptée à la corde le nombre des vibrations qu'elle fait dans le même temps qu'une autre corde en fait un nombre déterminé. Ce dernier moyen, que j'ai décrit dans un autre mémoire, m'a été principalement utile pour les sons très graves qui sont souvent difficiles à apprécier, d'autant plus que la corde peut rendre plusieurs sons à la fois, et que le plus grave est parfois si sourd qu'on peut entièrement le méconnaître et prendre à sa place celui qui est le plus grave de ceux qu'on entend, et qui n'est pas celui qu'on cherche.

» En recueillant les valeurs obtenues ainsi dans une première série d'expériences, et en les comparant avec celles que la théorie indiquait, on trouve les différences suivantes $+ 0,0005 - 0,0088 - 0,004 + 0,005 - 0,01 - 0,005$, différences toutes très petites comme on le voit, et sans aucune régularité, soit pour leurs signes, soit pour leur grandeur. Dans ces expériences, les curseurs conservaient la même masse et l'auteur étudiait la loi des différents sons que la corde était susceptible de faire entendre. Dans d'autres, il a fait varier la masse des curseurs et a cherché la loi suivant laquelle variait le son fondamental, c'est-à-dire la plus grave que la corde abandonnée à elle-même peut faire entendre. Dans ce mouvement, la corde ne présente aucun nœud et la durée de la vibration est déterminée par la plus petite des racines de l'équation transcendante. En faisant, comme pour la première série, la comparaison entre les résultats donnés par l'expérience et ceux qu'indiquait la théorie, on trouve que les différences sont respectivement $- 0,01 + 0,000 - 0,0121 - 0,00045$, et sont bien certainement comprises dans les limites d'erreur que comportaient les expériences, qui confirment ainsi pleinement l'exactitude des lois auxquelles l'auteur avait été conduit par des recherches analytiques.

» Mais, dit en terminant M. Duhamel, ces lois auraient-elles pu être découvertes par l'expérience seule, et le calcul n'a-t-il été là qu'un moyen plus direct et plus prompt d'y parvenir? La réponse à cette question n'est pas douteuse : l'expérience était absolument insuffisante. En effet, elle pouvait bien faire connaître les rapports des nombres de vibrations de la corde correspondant à toutes les valeurs possibles des masses des curseurs ; mais il serait résulté de là une *table* et non une *loi*. Et que serait-ce encore si, au lieu de faire varier seulement les masses des curseurs, on changeait leurs points d'application, la longueur de la corde, sa densité et sa tension? Or, en supposant cet immense travail exécuté avec précision, il est évident d'après mon analyse qu'il serait entièrement inutile, parce que ces phénomènes ne suivent pas des lois de proportionnalité directe ou inverse, en admettant même les puissances fractionnaires. Elles dépendent des racines d'une certaine équation transcendante qu'il était impossible de trouver par induction et par des considérations empiriques.

» Ainsi, dans ces recherches comme dans une multitude d'autres, l'analyse a été une méthode d'invention à laquelle rien ne pouvait suppléer, et en partant des données de physique générale, elle a conduit sans aucun secours étranger à des lois simples et précises là où l'expérience la mieux dirigée ne pouvait fournir qu'un amas de faits sans liaison. »

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Rien de plus inexplicable que la fortune des œuvres dramatiques. Telle pièce tombera à un théâtre pour les raisons mêmes qui l'auraient fait réussir à un autre. Il y a des succès, il y a des chutes auxquels on ne saurait assigner une cause réelle. Voici par exemple une idée assez heureuse que M. Rosier a mise en scène au théâtre de la place de la Bourse ; cette idée est suffisamment bien conduite à travers une intrigue qui, si elle n'a rien de bien neuf, ne vaut ni plus ni moins que les quatre cinquièmes des intrigues servant de développement à des données moins ingénieuses. Et pourtant ce nouveau vaudeville n'a pas réussi à la première

représentation, bien qu'il ait conquis aux soirées suivantes une attention plus bienveillante qui paraît devoir se transformer en une approbation définitive. Cependant il est difficile qu'on revienne du premier accueil fait à une pièce ; il y a je ne sais quelle contagion dans la critique, et il arrive trop souvent qu'à tort où à raison le public de la veille lègue ses émotions à celui du lendemain. Il est donc possible que l'œuvre de M. Rosier disparaisse de l'affiche, bien qu'on ne puisse se rendre parfaitement compte du blâme qui lui est infligé préférablement à telle autre qui fournit sans trop d'obstacles sa carrière. Nous avons saisi l'occasion qui s'est présentée à nous de constater ces chances imméritées de triomphe et de défaite qui s'attachent à certains ouvrages dramatiques, parce que cela infirme bien des succès scandaleux pour le bon goût et réhabilite bien des chutes que rien ne motivait. Ajoutons que le titre même de la pièce, *le Chevalier Douglas*, en faisant pressentir au public un sujet écossais et en le mettant ainsi sur une fausse trace, n'a pas peu contribué peut-être à l'opposition qui s'est manifestée dans la salle.

Le chevalier Douglas a eu une vie de garçon des plus accidentées. Chaque jour amenait pour lui de nouvelles aventures, de nouveaux duels ; il ne décolérait pas, il était passé à l'état de combat permanent. Son bonheur était d'avoir une querelle avec le premier venu ; il n'y avait pour lui qu'un bonheur plus grand, c'était d'avoir deux querelles, trois querelles, et plus encore s'il était possible. Sa santé avait besoin de ces émotions constantes : aussi passait-il son temps à pourfendre le genre humain. Cependant toute cette agitation, toutes ces fureurs se sont apaisées. Le chevalier s'est mis au régime calmant du mariage, et il est devenu la tranquillité, la mansuétude en personne. Sa vie autrefois si tumultueuse, et qui, à chaque instant, se répandait à droite, à gauche, en une foule de débordements, suit maintenant un cours régulier et paisible, comme emprisonnée dans la routine la plus patiente et la plus débonnaire. Mais dans cette inoffensive apparence le vieil homme vit encore, et se réveillera à la première occasion. Il habite patriarcalement un vieux château de Bretagne dans la compagnie de sa femme et de sa fille, jeune personne nécessairement charmante, nécessairement aimée, nécessairement amoureuse, d'après les lois du vaudeville qui aurait inventé pour son usage personnel la beauté et l'amour, s'ils n'avaient pas existé avant lui. Vous comprenez bien que Douglas, qu'on ne désigne plus que sous le nom de Tranquille, tant son indulgence, sa bonhomie sont, pour ainsi dire passées en proverbe, sera bientôt forcé, ayant deux femmes dans sa maison, de démentir l'opinion généralement accréditée sur son compte. C'est ce qui arrive. M. de Matignon aime mademoiselle Douglas. Or, il faut que vous sachiez que ce jeune homme est le fils du général Matignon, qui, dans les guerres de la république, a fait périr dans l'attaque d'un château la sœur même de notre chevalier ; aussi notre prétendant a-t-il eu le soin, en s'insinuant dans la famille de son futur beau-père, de changer son nom sous celui de Morny. Maintenant joignez à ces personnages la veuve d'un colonel de l'empire et son second mari, homme fort ridicule, espèce de fanfaron dont la poltronnerie hâbleuse va se trouver en contact avec le modeste courage de Douglas.

Une lettre (il y aura toujours au théâtre des lettres interceptées) est surprise par le chevalier : c'est une déclaration en bonne forme et très pressante. Douglas ne veut pas même soupçonner sa femme sur la vertu de laquelle il peut se reposer en toute sûreté ; mais il craint l'inexpérience de sa fille. Il s'adresse d'abord au rodomont en question, et exige de lui une rétractation des tentatives de séduction qu'il lui impute ; celui-ci se rend aux désirs du chevalier avec un empressement des plus pacifiques, et qu'on n'aurait guère pu attendre d'un homme si amoureux en apparence de ce qu'il appelle de bons coups d'épée. Quant à Matignon, le véritable auteur de la galante missive, il se résigne tristement au combat que lui imposent les fureurs du chevalier. Douglas en effet est redevenu le Douglas d'autrefois ; il n'y a plus de M. Tranquille, d'autant plus qu'il découvre le secret du nom du jeune prétendant. Mais on découvre en même temps une chose non moins intéressante, à savoir que M. Matignon père n'a pu causer la mort de la sœur de Douglas, puisqu'elle vit encore dans la personne de la veuve du colonel présentement épouse du ridicule personnage susnommé.

Les acteurs ont énergiquement lutté contre la coalition de sifflets qui s'était formée au sein du parterre. Mademoiselle Brohan a déployé sa verve et sa finesse accoutumée ; Ferville a été intelligent comme à l'ordinaire ; Bardou et Hippolyte ont dignement concouru, non pas au succès, mais au combat livré par l'auteur et leurs camarades contre des murmures peu bienveillants.

Les Variétés ont repris un ancien vaudeville qui porte sa date et sera bien difficile à rajeunir. *Les Inconvénients de la diligence* sont moins une pièce qu'une série de tableaux qui se succèdent sans avoir précisément aucun lien entre eux. Ajoutons cependant pour être juste que Lepeintre aîné, chargé du principal rôle, ne laisse pas d'être fort amusant et d'exciter une gaieté de bon aloi.

CONCERT

DONNÉ AU BÉNÉFICE DES VICTIMES DE L'INONDATION

SUR LE THÉATRE DE LA RENAISSANCE.

La soirée était brillante de talents, parmi lesquels madame Viardot-Garcia se distinguait d'abord. On était impatient d'entendre cette jeune et puissante voix, dont nos théâtres lyriques ont eu le tort de se priver cette année : on l'a retrouvée aussi belle, aussi étendue, aussi agile pour le moins que l'année précédente. On a surtout admiré la largeur de style avec lequel elle sait dire le fameux psaume de Marcello. Quel dommage qu'en général, et ce morceau excepté, la cantatrice ne soit pas heureuse dans ses choix, et chante presque toujours de la musique plus que médiocre ! Dans cette catégorie se rangent, malgré quelques éclairs, le duo d'*Andronico*, de Mercadante, et l'air de *Nina*, de Coppola. La fabrique italienne, qui produit tant de vulgarités, en a peu produites d'inférieures à cette marchandise.

Madame Dorus-Gras, cette cantatrice douée d'une vocalisation si parfaite, MM. Ponchard et Géraldy ont parfaitement chanté l'éternel air du *Serment*, l'éternel air des *Abencerrages*, l'éternel duo du *Maître de chapelle*. Prenons garde que les programmes de concert ne finissent par être immuables, et que chaque artiste ne se présente toujours avec le même morceau, comme nos bons aïeux avec la même chanson de table : une chanson suffisait à la vie d'un homme, vécût-il l'âge d'un patriarche. M. de Bériot a paru à son tour, et a joué son *tremolo*, dont l'éternité commence à poindre. Allons, monsieur de Bériot, vous êtes jeune encore ; vous avez un admirable talent ; ne le condamnez pas à l'immobilité de la vieillesse et de la mort. Ne vous est-il pas possible d'inventer autre chose que le *tremolo ?* MM. Labarre et de Kontski ont très bien exécuté leurs deux solos de harpe et de piano. Voilà en gros et en détail de quels éléments se composait le concert vocal et instrumental.

Quant au morceau expressément écrit pour cette soirée, morceau remarquable par l'alliance poétique et musicale de l'auteur des *Méditations* et de l'auteur de *la Muette*, nous n'oserons nous prononcer ni sur les vers de M. de Lamartine que nous n'avons pas entendus du tout, ni sur la musique d'Auber que nous avons eu grand'peine à entendre. Nous nous contenterons de dire que s'il y avait de l'esprit dans l'œuvre, il n'y en avait pas dans la place qu'on lui avait assignée. A la fin d'un spectacle ou d'un concert, les gens à voiture sont intraitables : ils s'élancent en foule hors de leurs loges, hors de leurs stalles ; ils accompagnent sans pitié l'artiste qui chante, d'un effroyable charivari de portes et de banquettes. *Le Cri de la charité* n'était pas de force à lutter contre ce vacarme sous lequel l'ont étouffé les gens charitables.

La recette ne s'est pas élevée aussi haut qu'on devait l'espérer : on en porte le chiffre à 5,000 francs ; c'est bien peu pour une solennité à 20 francs le billet, et déduction faite des frais indispensables. Il ne suffit pas de vouloir faire une bonne chose ; il faut encore savoir s'y prendre. La charité a besoin d'art, et rentre sous ce point de vue dans la classe commune des spéculations. La commission chargée de veiller aux intérêts des victimes a eu le tort de préférer un concert à un spectacle, et ensuite de ne pas employer les moyens nécessaires pour que le concert atteignit pleinement son but d'assistance et de consolation.

SÉANCE D'INAUGURATION

DES MATINÉES MUSICALES DE MM. HERZ ET LABARRE.

Voici revenir la saison des concerts ; nous voilà relancé dans la voie des matinées et des soirées musicales, à travers ce vaste champ semé de solos, cette grande fantaisie ornée d'une infinité de variations pour violon, piano, flûte, cor, violoncelle, et l'instrument qui domine tous ces instruments, la voix, cette reine de toutes les musiques, ce charme de tous les concerts, et qui vous verse dans le cœur l'oubli de toutes les tristes réalités de la vie.

MM. Herz et Labarre ont donné le premier de leur six concerts dimanche passé, 29 novembre. Depuis quelque temps, les artistes font distribuer à leurs auditeurs des programmes d'un grand luxe typographique ou lithographique : les dorures, les arabesques, les lettres gothiques, les vignettes y abondent. C'est un caprice, une mode, une richesse d'impression qui n'est souvent pas en harmonie avec celle — qu'on nous pardonne ce mauvais jeu de mot — que produit le bénéficiaire. MM. Herz et Labarre ont procédé autrement ; ils ont négligé le luxe typographique pour l'éclat des noms, la ferme pour le fond, persuadés qu'ils sont, sans doute, de la vérité de cet axiome : la lettre tue et l'esprit vivifie. Donc, sur un programme qui, à la vérité, ressemble à une de ces affiches annonçant aux voyageurs qu'il part tous les jours de la rue du Bouloy une diligence pour le Havre ou Rouen, mais qui, nous l'espérons, ne sera pas menteur comme tous les programmes politiques, historiques et artistiques qu'on distribue depuis si longtemps en faveur du peuple français, MM. Herz et Labarre ont formé, ont composé un pot-pourri, un tohu-bohu de noms célèbres en science musicale dont il ne peut résulter qu'une harmonie fort agréable à laquelle se mêlera sans doute celle des applaudisseurs et des pièces de cent sous, harmonie du siècle où personne ne cherche de dissonances, et qui domine toutes les autres, en ce temps de positivités.

Dans le presque demi-cent de célébrités musicales et militantes qui servent de frontispice au programme de MM. Herz et Labarre, madame Pauline Viardot-Garcia n'est certes pas la moins célèbre. Avec son talent jeune, franc, audacieux et brillant, elle devait tout naturellement faire partie de l'avant-garde, et engager l'action ; aussi n'a-t-elle pas manqué de s'y rencontrer en première ligne ; mais d'abord, selon l'usage antique et solennel, un morceau instrumental a ouvert la séance. Le grand septuor de Hummel pour piano, flûte, hautbois, cor, alto, violoncelle et contre-basse a été dit par MM. Henri Herz, Mermet, Vénit, Rousselot, Tillemant et Duriez avec un ensemble et une chaleur qui a suppléé celle qui ne régnait pas dans la salle, bien entendu que nous parlons ici du calorique et non de la chaleur des applaudissements des dilettanti, qui n'ont pas manqué aux exécutants. Il est certain qu'on ne peut rendre avec plus de bonheur, avec des nuances mieux fondues, et une exécution plus finie, la pensée d'un grand maître. En disant que six de ces habiles exécutants sont coutumiers du fait, il est juste de reconnaître que la partie de piano a été rendue par M. Henri Herz avec une netteté, un *brio*, un sentiment de l'œuvre, tout-à-fait remarquable et digne de Hummel, que, pour un moment, M. Herz a fait revivre en l'interprétant si bien.

Le madrigal du dix-septième siècle de l'abbé Clari a été délicieusement dit par madame Pauline Garcia et Ponchard ; et quand celui-ci, suivant le texte, demandait à sa brillante interlocutrice : *Dov'è quel lusignuolo*, chaque auditeur aurait pu lui dire : Eh parbleu ! le rossignol que tu cherches est devant toi.

M. Alard, dont nous affectionnons singulièrement le talent, a cela de commun avec plusieurs grands artistes, qu'il est inégal. En le félicitant de ne pas colporter, comme la plupart de ces émules, le même morceau d'un bout de la France à l'autre et dans tous les concerts de la capitale ; nous ne pouvons lui dissimuler cependant que sa dernière *Fantaisie*, bien qu'elle offre des traits brillants, des mélodies distinguées, une belle introduction, est travaillée péniblement ; cela est contourné, recherché ; le chant manque de franchise et vise à une naïveté affectée. L'exécution de M. Alard s'est ressentie du vague de sa composition ; il n'a point impressionné ses auditeurs comme cela lui arrive presque toujours. Nous pensons aussi, quoique ce reproche soit un peu banal, que M. Alard vise trop à la difficulté. Plaire par la simplicité dans les arts et surtout sur le violon, est souvent plus difficile que d'éblouir son auditoire par un jeu pyrotechnique. Si la course au clocher est un casse-cou qui vous fait frémir pour ceux qui l'exécutent, la course au clocher sur le violon n'est pas moins inquiétante. Que M. Alard vous pardonne notre franchise, qui est toute dans son intérêt. Un talent de premier ordre comme le sien et à qui appartient l'avenir, est de force à supporter, à rechercher même la critique consciencieuse.

Ponchard a chanté l'air de *Stratonice : Versez tous vos chagrins dans le sein paternel*, avec l'excellente méthode qu'on lui sait. Cette belle inspiration de notre si national Méhul a fait le plus grand plaisir. Ponchard a déjà dit ce morceau l'an dernier dans plusieurs concerts. Le public ne lui saurait pas moins de gré de lui faire entendre cette année un fort bel air de ténor de *Phrosine et Mélidore*, du même auteur. Cette revue rétrospective de nos vieux compositeurs donnerait une bonne impulsion à notre jeune école, qui nous paraît disposée à donner indéfiniment des espérances et à se reposer un peu trop long-temps sur les lauriers qu'elle devait cueillir.

M. Henri Herz est revenu nous dire, sur les motifs de l'*Elisire d'amore*, une grande *Fantaisie*, qui a donné à plusieurs spectateurs celle de lui décerner de bruyants suffrages que nous homologuons et reconnaissons comme justement acquis comme exécutant. Quant à la composition

c'est une fantaisie comme toutes les fantaisies de M. H. Herz. Et puis, comme il faut toujours qu'un programme reçoive quelque déchirure, qu'il survienne une anicroche à ses promesses, un orateur à face vénérable est venu annoncer qu'un des quatre instrumentistes qui devaient accompagner la sicilienne de Pergolèse se trouvant indisposé, madame Pauline Viardot-Garcia, qui devait chanter la susdite sicilienne, ne la dirait qu'au concert suivant, ce qui a fait beaucoup de plaisir à un dilettante espagnol, qui, disait-il, partait le lendemain pour le Brésil. Au reste, l'héritière de madame Malibran l'en a bientôt et amplement dédommagé dans un air de la *Nina, pazza per amoe,* de Coppola. Tout ce qu'un brillant soprano, uni à un énergique contralto, peuvent produire d'effets contrastés, tout ce qui, dans ces deux voix réunies en une seule, fait vibrer les cordes du cœur, attendrit, étonne, charme, *la Paolina nostra, nata in Parigi*, l'a trouvé, l'a exécuté, en a brodé, enrichi l'air d'*il signor* Coppola, qui nous avait déjà paru fort plat chanté médiocrement et qui nous a semblé charmant traduit ainsi. Le programme de la deuxième matinée qui doit être donnée dimanche prochain, 15 décembre, promet encore la même cantatrice, secondée par MM. Gallay, Labarre, Mecatti, Ravina, Tilmant frères, Urhan, Duriez, etc., noms qui renferment tous les éléments d'un excellent concert, et qui sont habitués à provoquer les applaudissements et le succès. Il attirera sans doute une société aussi fashionable et plus nombreuse que celle qui garnissait la salle de M. Herz. Cette société regrettera, après les six concerts promis et octroyés, qu'on n'ait pas été jusqu'à la douzaine; car telle est notre époque que les âmes un peu élevées, les esprits droits et généreux peuvent dire, à peu près comme Jean-Jacques Rousseau : j'ai vu les mœurs de mon temps et je n'aime plus à entendre que de la musique. Or, vous qui l'aimez bonne, allez aux matinées de MM. Herz et Labarre; vous y éprouverez, sans contredit, un plaisir noble et pur qui vous fera oublier la guerre entre la Chine et l'Angleterre, et peut-être aussi la question d'Orient.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** La première représentation de *la Favorite*, opéra en 4 actes, paroles de MM. Scribe et Vaez, musique de Donizetti, a eu lieu hier à l'Opéra. L'heure trop avancée nous force de remettre le compte-rendu de cet ouvrage à notre prochain numéro.

*** Le second début de madame Guy-Stéphan a complété hier le succès qu'avait obtenu le premier. Plus rassurée, bien que toujours aussi modeste, cette danseuse a montré un talent de bon goût, de la force, d'heureux développements et la légèreté que la frayeur lui avait d'abord ravie. C'est un sujet.

*** On a cru sans raison que les musiciens de l'orchestre de l'Opéra recevraient un jeton de présence au concert donné à la Renaissance pour les inondés. Ces artistes se sont clairement expliqués sur ce point en déclarant à la commission vouloir participer à la bonne action qui réclamait le concours de leurs talents.

*** Enfin on a des nouvelles de mademoiselle Fanny Elssler. La sœur de cette danseuse a reçu hier une lettre qui lui apprend que mademoiselle Fanny ne peut être de retour avant la fin du mois qui commence aujourd'hui.

*** On donne ce soir, au Théâtre-Italien, la première représentation de la reprise de *il Barbiere*, pour la rentrée de madame Albertazzi et de M. Campagnuoli. Les autres rôles seront chantés par MM. Mario, Tamburini, Morelli, madame Bellini. Dimanche, par extraordinaire, *I Puritani*.

*** On répète au Théâtre-Italien *il Giuramento* de Mercadante. C'est à tort qu'on a annoncé que mademoiselle Albertazzi devait incessamment jouer dans *le Giuramento;* le rôle de contralto dans cette pièce doit être rempli par mademoiselle Bianchi.

*** L'Opéra-Comique promet pour le 15 décembre *la Rose de Péronne*. On sait que le rôle principal sera chanté par madame Damoreau.

*** Mademoiselle Descot vient d'être engagée à l'Opéra-Comique pour trois ans.

*** M. Berlioz donnera un grand concert dans la salle du Conservatoire, dimanche, 13 décembre. Nous donnerons le programme de ce nouveau festival.

*** Thalberg est sur la route de Paris; il sera parmi nous sous peu de jours. Cet artiste, aussi honorable par son caractère distingué que par son talent, se propose de donner avec son ami M. de Bériot quatre concerts par souscription dont le produit serait destiné, dit-on, moitié aux inondés et l'autre moitié aux pauvres de Paris.

*** Une jeune pianiste d'Amsterdam, mademoiselle Franco Mendes, sœur des habiles instrumentistes connus à Paris, est arrivée aussi dans la capitale, et s'est fait entendre dans plusieurs soirées. Cette intéressante famille d'artistes a exécuté entre autres le trio de Beethoven, opéra 97. Il est difficile de mettre plus d'expression et d'âme dans l'exécution de ce chef-d'œuvre. Nous regrettons que mademoiselle Mendes reparte pour Amsterdam, elle eût augmenté à Paris le nombre des artistes de talent.

*** Dimanche, 6 décembre, sera riche en concerts. D'abord, à 2 heures, celui de M. Deldevez, au Conservatoire, et dont nous avons donné le programme dans notre dernier numéro. Puis, à la même heure, concert de M. Haumann dans la salle Vivienne, au bénéfice des inondés, et enfin, le soir, madame Pauline Duchambge donnera un concert dans la salle de M. Herz. Il y en aura peut-être ce jour-là pour tous les goûts.

*** Serda va aller retrouver en province les succès qu'il y a déjà obtenus jadis. Il est engagé à Metz pour un certain nombre de représentations.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Senlis.* — M. E. Rignault, le violoncelliste, a donné il y a quelques jours un concert vocal et instrumental à Senlis (dans la salle de spectacle). MM. A. Rignault, Decourcelles, Chaudesaigues et madame Dubart, ont secondé le bénéficiaire, et de nombreux applaudissements ont été prodigués à tous ces artistes.

*** *Bordeaux.* — La solennité musicale et religieuse, que la charité de notre vénérable prélat avait voulu faire tourner à l'avantage des inondés du Rhône et de la Saône, avait attiré une nombreuse réunion dans l'église métropolitaine. Un nombre considérable de billets avaient été délivrés; quinze cents chaises avaient été réservées dans la nef. La belle composition de Chérubini a été généralement exécutée avec beaucoup d'ensemble et de bonheur; on a remarqué surtout l'*Agnus Dei* et le finale du *Credo*. La partie instrumentale surtout a été remarquablement dirigée par M. Colin; si la partie vocale a laissé quelquefois à désirer, il faut l'attribuer principalement à l'insuffisance des voix, trop peu nombreuses pour rendre complètement une musique d'un caractère si large. Mgr Donnet a parlé avec une éloquente onction des malheurs de ces populations dont il avait été le pasteur. Nous devons faire honneur à sa chaleureuse parole du produit élevé de la quête, qu'on évaluait à plus de 2,500 fr. Nous serons l'organe de tous nos concitoyens en adressant de sincères félicitations aux artistes et aux amateurs qui ont bien voulu prêter leur concours à d'inconsolables infortunes; ils ont prouvé que la charité inspire toujours bien le talent.

— La représentation donnée au Grand-Théâtre au bénéfice des départements inondés, a produit une somme nette de 1,477 f. 65 c.

*** *Toulouse, 21 novembre.* — Nos deux mois de vacances ont été stériles en productions lyriques, cependant il y avait presque chaque soir chambrée complète au grand théâtre. *Robert-le-Diable, Guillaume Tell, la Juive, le Domino noir*, et quelques autres pièces, et le plaisir d'entendre chanter ces opéras par MM. Albert Dommange, Renaud et madame Casimir, ont fait de belles recettes. Le double talent, celui de chanteur et de comédien, qui est réuni chez ces trois artistes, leur a valu de triples salves d'applaudissements; jamais Meyerbeer, Rossini, Halevy, n'avaient trouvé parmi nous de plus habiles interprètes.

A VENDRE, un bon et beau Piano neuf, grand format, trois cordes, bois de courbaril. On ne s'en défait que pour l'acquisition d'un Piano à queue. S'adresser chez M. Péronnet, professeur de chant, place du Palais-Royal, 243.

Le Directeur, A. SPECHT.

ŒUVRES
DE
HENRY PANOFKA.

Publiés par les Éditeurs de Paris.

VIOLON
AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORCHESTRE, DE QUATUOR OU DE PIANO.

Op. 6. Air du *Barbier*, de Rossini, varié, avec orchestre ou piano. 9 »
Op. 8. Fantaisie brillante et non difficile sur un motif de *Cosimo*, avec piano. 6 »
Op. 9. Nocturne et Rondino sur un motif de *l'Éclair*, avec piano. 7 50
Op. 11. Souvenir des *Huguenots*; Nocturne suivi de variations brillantes sur le *chœur des baigneuses*, avec quatuor. 12 »
Avec piano. 9 »
*Op. 13. Air tyrolien varié, avec quatuor. 12 »
— Avec piano. 7 50
*Op. 17. Elégie avec piano. 7 50
Op. 18. Air allemand varié, avec piano. 7 50
*Op. 20. Ballade, avec piano. 5 »
Op. 21. Fantaisie brillante sur la romance de *Guido*, avec piano. 7 50
Op. 22. Rondino brillant et non difficile sur des motifs de *Guido*, avec piano. 6 »
Op. 23. Adagio passionato, avec piano. 6 »
Op. 24. Grand morceau de concert, avec piano. 9 »
Op. 25. Capriccio sur un motif inédit de Mercadante, avec piano. 6 »
Op. 28. Divertissement brillant et non difficile sur *la Juive*, avec piano. 6 »
Op. 29. Air varié brillant et non difficile sur *le Shérif*, avec piano. 6 »

Pour paraître le 1er janvier 1841 :

Op. 30. Vingt-quatre Etudes mélodiques et progressives dans tous les tons majeurs et mineurs, pour le violon, avec accompagnement d'un second violon, soigneusement doigtées, divisées en 2 livres.

DUOS CONCERTANTS
POUR PIANO ET VIOLON.

*Op. 10. Les Inséparables; trois grands duos.
Nos 1. Sur *les Huguenots*. 9 »
2. Sur *l'Eclair*. 9 »
3. Sur *la Juive*. 9 »
Op. 13. Duo sur la *Norma*. 9 »
Op. 15. Duo sur un motif du *Duc de Guise*, d'Onslow. 9 »
Op. 16. Bellini des salons; trois grands duos (avec Rosenhain). Nos 1. Sur *la Straniera*. 9 »
2. Sur *la Sonambula*. 9 »
3. Sur *le Pirate*. 9 »
Op. 27. Les Soirées de Londres; grand duo sur des motifs de *la Gipsy's* Warning (avec Benedict). 9 »

PIANO SEUL.

Op. 26. Six Rêveries, 1er cahier. 6 »
(Le 2e cahier paraîtra incessamment).

CHANT
AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

Rebecca. Scène dramatique; paroles d'E. Pacini. 4 50
Haïdée. *Id.* paroles de M. Aldée. 3 »
Le Naufrage. *Id.* *Id.* 3 75
La Fiancée. *Id.* paroles de Mme de Montigny. 4 50
Le Pèlerin. Ballade; paroles d'E. Pacini. 3 »
La Paysanne coquette. Ballade. *Id.* 2 »
Chimère trop chère. Romance; paroles de Mme de Montigny. 2 »
Le Fleuve est pur. *Id.* *Id.* 2 »
La Lira. Canzonetta italiana. 2 »
Lo Sguardo. Canzonetta. 2 »
La Barque. Vieni, la barca e pronta. Barcarolle à 2 voix. 3 »

N. B. Les ouvrages marqués d'une étoile (*) sont arrangés pour violoncelle par Alexandre Batta et G. Lee.

Médailles d'or 1827, 1834 et 1839.

PIANOS DE J. PLEYEL ET CIE,

Facteurs du Roi et de S. A. R. le Duc d'Orléans.

Magasins : Boulevard Montmartre, 18, et rue Rochechouart, 20.

On trouve constamment dans ces deux établissements un choix complet d'instruments de toutes les formes et de tous les prix, qui ne laissent rien à désirer tant pour la qualité et l'intensité du son, la solidité et la perfection du mécanisme, que pour le fini et l'élégance de la main-d'œuvre.

Tous les pianos sont vendus avec GARANTIE.

En outre, la maison du Boulevard a toujours un grand nombre de PIANOS A LOUER, et un assortiment de PIANOS D'OCCASION à vendre à des prix très modérés.

La maison se charge aussi de toutes les RÉPARATIONS, aux meilleures conditions possibles.

Les immenses approvisionnements que cette maison possède en bois et matières premières de toute nature, sont la meilleure garantie qu'elle puisse offrir au public de l'excellente construction de ses instruments, qui ont acquis à juste titre une réputation européenne.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET N° 70.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUÉ, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*). GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), P. SMITH, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 6 décembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASIM, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, tels que : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

Pour satisfaire au désir qui nous a été exprimé par un grand nombre de nos Abonnés de la province, nous ferons, à la fin de décembre, traite de 34 fr. sur tous ceux dont l'abonnement finit à cette époque. Nous prions MM. les Abonnés qui n'auraient pas l'intention de renouveler leur abonnement, de nous en prévenir par lettre non affranchie, afin d'éviter la traite qui nous occasionne des frais.

CONCERTS

QUI SERONT OFFERTS

AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE,

pendant l'hiver 1840-1841.

9e Concert dans le mois de décembre ou de janvier.

10e Concert dans le mois de février.

11e Concert le 1er avril.

Dans le courant de ce mois, MM. les Abonnés recevront :

1° Un recueil de Six mélodies composées par Meyerbeer, Schubert et Proch.

2° Un ouvrage pour le Piano, inédit, de A. Henselt.

3° Une livraison des Archives curieuses de la musique.

SOMMAIRE. Les Filles d'Opéra; par PAUL SMITH. — Académie royale de musique : 1re représentation de *la Favorite*, opéra nouveau de M. Donizetti. — Symphonie de M. Spohr; musique religieuse de M. Martin. — Soirée musicale chez M. Zimmerman; par H. BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

LES FILLES D'OPERA.

Tout ce qui tient à l'art, de près ou de loin, doit être pour nous un sujet d'observation et d'étude. Pourquoi nos pages seraient-elles exclusivement consacrées à ces artistes privilégiés qui occupent la scène en première ligne, et pourquoi frapperions-nous d'un dédain superbe cette foule d'artistes moins brillants qui n'y figurent qu'en second ordre et en masse? On entend souvent répéter : les chœurs de l'Opéra sont mauvais! les chœurs de l'Opéra sont faibles

et faux, surtout ceux de femmes (calembour à part) ! A ce mal, si toutefois le mal existe, il y a des causes, et notre devoir est de les rechercher. L'année dernière, nous lisions dans une brochure distribuée aux Chambres que les fonds de la subvention se répartissaient d'une manière immorale, et que, par exemple, il était scandaleux qu'une figurante de la danse ne reçût que deux francs par soirée pour tout traitement. Sans doute cela est scandaleux, mais ne l'est-il pas encore bien plus que des chanteuses ne reçoivent pas davantage? Sans imiter ici le maître à chanter du *Bourgeois gentilhomme*, en soutenant envers et contre tous la prééminence de l'art musical, nous avouerons franchement notre préférence pour une classe qui se rattache étroitement à notre spécialité.

Le provincial honnête, fraichement débarqué de sa petite ville, le jeune homme candide et naïf qui vient d'achever sa philosophie, peuvent seuls s'imaginer que ce peuple de femmes qui s'agite sur la vaste scène de l'Académie royale de musique, est là tout uniment pour chanter et pour danser. Ils ne savent pas, ou ils oublient que la traduction littérale de ces deux mots *fille d'Opéra*, c'est, comme Voltaire l'a dit il y a long-temps, *fille d'affaire*, et peut-être, en effet, dans la vie de ces filles entre-t-il encore plus d'affaires que de plaisir.

Distinguons pourtant : il y a les laides et les jolies; les laides, et par là nous entendons celles qui sont positivement affreuses, ne songent qu'à leur art, faute de mieux, se distinguent par leur zèle, par leur exactitude, à ce point qu'on a souvent mis en question, si, vu les avantages administratifs de la laideur, il ne serait pas bon d'exclure désormais du concours toute femme ou fille *douée d'un physique agréable*. Mais d'un autre côté, les jolis minois ont des droits imprescriptibles : à moins d'avoir le cœur doublé de l'airain le plus dur, on ne les éconduit qu'à regret, et puis en définitive qu'adviendrait-il si la scène de l'Opéra n'offrait plus qu'une collection de monstres? ne serait-ce pas à reculer d'horreur? Donc, il faut bien se résigner, et laisser un des battants de la porte ouvert aux séduisantes filles qui, prenant l'Opéra pour piédestal, n'acceptent leur profession que sous bénéfice d'inventaire, toujours prêtes à en recueillir les profits et à en laisser les charges.

De cette nécessité résulte un état de choses bizarre, un contre-sens étrange, une révoltante anomalie. Le traitement des choristes varie de 500 à 1,200 fr., et malgré cela, vous en voyez qui mènent un train de princesse, qui logent au premier étage dans des appartements somptueux; qui ont des cachemires, des diamants; qui viennent en équipage gagner le chétif salaire, dont la somme annuelle ne suffirait pas à payer leurs chapeaux du mois ! Vous en voyez qui luttent d'élégance avec les premiers sujets, qui ne changeraient pas plus de garde-robe que de figure avec la femme de tel banquier, de tel ministre, de tel ambassadeur ! O amour ! amour ! tu fus et tu seras toujours la providence des filles d'Opéra.

La journée de ces filles est réglée comme leur papier de musique. En général, quand il n'y a pas spectacle le soir, il y a répétition le matin; pour les plus nouvelles, qui ne savent pas encore le répertoire, il y a classe même les jours de spectacle, et quand la première représentation d'un ouvrage approche, les grandes répétitions ont lieu tous les soirs où l'on ne joue pas. Cela fait une moyenne d'environ six heures par jour consacrées au service du théâtre, et chaque fois qu'on y manque, on encourt une amende d'un jour, de deux jours, de trois jours et plus d'appointements, suivant la gravité du cas et la fréquence des récidives. A la fin du mois, le caissier établit les comptes d'après le rapport des maîtres de chant, et il n'est pas sans exemple qu'au lieu de se trouver créancières, des choristes se soient trouvées débitrices de la caisse; c'est un moyen indirect de travailler à la prospérité du théâtre.

Le temps du service excepté, et même pendant ce temps, avec la ressource de l'amende, la fille d'Opéra fait ce qui lui plaît : au théâtre, elle est l'esclave du chef d'orchestre et des maîtres de chant; en quittant le théâtre, elle est libre, et s'élance joyeusement dans la vie. Le matin, quand elle s'éveille, entre onze heures et midi, elle s'occupe de sa toilette. Après la répétition, s'il fait beau, et que pour le moment elle ait voiture, elle va se promener au bois : s'il pleut, ou qu'elle attende du monde, elle rentre chez elle, reçoit ses visites; le soir, après le spectacle, elle va souper en compagnie ou en tête-à-tête. Le souper joue un grand rôle dans l'existence lyrique; on soupe toujours par un motif ou par un autre, et l'appétit n'est pas le principal, quoiqu'en général la fille d'Opéra n'en manque pas.

Ce qui lui prend le plus de temps, après les visites qu'elle reçoit, ce sont les lettres qu'on lui adresse. Vous n'imaginez pas l'impétuosité du torrent épistolaire qui fait perpétuelle irruption chez la fille d'Opéra : sous ce rapport, elle dame le pion à tout ce qu'il y a de premiers sujets et de cantatrices célèbres. Celles-ci reçoivent bien de loin en loin quelques épîtres passionnées, quelques billets aventureux, lancés d'une main novice; mais avant de leur écrire on y regarde à deux fois : on sent qu'une certaine distance sépare l'idole de l'adorateur, et il faut qu'on soit bien téméraire ou bien timide pour entamer l'affaire avec la plume. Au contraire, tout le monde ose écrire à une choriste : à toute heure du jour ou du soir il lui pleut des poulets glacés et brûlants, parfumés ou inodores, sur papier blanc, bleu, rose, avec ou sans vignettes; on lui écrit dans tous les idiomes connus et inconnus, dans tous les styles d'amour et de banque; on lui jette pêle-mêle les protestations de tendresse et les offres d'argent. Après le spectacle, le torrent redouble de fureur : tel est l'empressement des fanatiques, dont la tête s'est échauffée pendant quatre heures aux feux de la rampe, qu'ils ne se donnent pas le temps de regagner leur logis : ils courent au premier café, au premier cabinet de lecture, demandent du papier, de l'encre, et rédigent leur flamme sur un marbre gris ou sur un tapis vert. Une charmante choriste contait un jour qu'au théâtre du Panthéon, où elle avait fait ses premières armes, c'était l'épicier du coin qui profitait des passions subites qu'elle faisait naître. « Ah ! lui disait-il en riant, lorsque, le spec- » tacle fini, elle venait dans sa boutique se fournir des den- » rées nécessaires, vous avez dû recevoir joliment de let- » tres ce soir ! on n'a cessé de me demander du papier, des » plumes !... ça n'arrêtait pas un instant ! »

Fouillons, si vous voulez, dans le tiroir d'armoire à glace où cette même choriste, fille de cœur et d'esprit, gardait précieusement toutes les lettres qu'on lui avait écrites, et quoi qu'elle n'eût que dix-neuf ans, son volumineux répertoire en comptait déjà cinq cents ! Sauf des exceptions très rares, ces lettres n'étaient signées que de prénoms. Dieu ! quelle foule d'Ernest, de Charles, de Georges, d'Édouard ! Et quoi de plus amusant que la variété monotone du protocole de ces épîtres, surtout des premières, jadis appelées déclarations, que l'on dépose avec mystère et palpitations chez la portière de l'objet aimé, ou à défaut chez celle du théâtre? En désirez-vous quelques échantillons? Commençons par le style simple et sentimental :

« Un jeune homme, dont les regards ont dû vous prouver » la vive impression que votre vue a produite sur lui, vous » supplie de ne pas le condamner à vivre sans vous revoir. » Vous le rendriez le plus heureux des hommes en lui ac- » cordant la liberté, qu'il n'a pas osé prendre sans votre

» aveu, de se présenter chez vous. Demain, il passera à deux » heures devant vos fenêtres; si vous consentez à le recevoir, montrez-vous une seconde, etc. »

En voici d'autres dans le style niais : c'est le plus commun de tous :

« Quelqu'un qui désire vous faire une communication de » laquelle dépendent deux existences, vous prie de vous » promener demain dimanche de trois à quatre heures au » bois de Boulogne dans l'avenue où stationnent les voi- » tures, du côté droit des promeneurs. Vous verrez passer » une voiture à panneaux couleur olive, deux chevaux gris » pommelés avec cocarde bleue. J'en descendrai du côté où » vous serez, et vous inviterai à monter au bout de l'a- » venue, etc. »

« Mademoiselle,

» *Depuis plusieurs fois* que j'ai eu le bonheur de vous » voir, j'ai éprouvé un sentiment que je n'avais ressenti » pour personne autre que vous, et depuis ce moment je » n'ai plus de repos. C'est pourquoi je me suis résigné à » vous écrire pour vous demander si je pouvais espérer » d'être aimé *autant que vous l'êtes* et comme *vous ne le* » *serez jamais*. Dites-moi par un mot de réponse l'endroit » où je pourrai *de ma bouche* vous déclarer mon amour et » mon attachement pour vous, etc. »

Le lecteur est prié de croire que la pureté du texte est religieusement conservée dans toutes ces citations : il n'y a aucun mérite à inventer dans ce genre où le vrai seul est curieux. Voici maintenant du style cavalier et insulaire :

« Mon enchanteresse,

» J'éprouve pour vous une passion décidée, et désirant » que vous *le sachiez*, je prends la liberté de *vous diriger* » cette lettre avec cette intention. Si vous n'avez aucun » inconvénient *à me correspondre*, faites-moi le plaisir de » me le faire savoir avec la franchise qui vous caractérise. Je » vous offre mon cœur *et tout ce que je puis offrir* à une » beauté à laquelle je rends tous les jours mille adorations. » Ne soyez pas ingrate, et dites-moi *de suite et à l'instant* » si vous partagez mon amour, ou si je ne dois plus penser » à vous, etc. »

Passons du style départemental :

« *Vos yeux sont deux petits tyrans* qui vous ont assu- » jetti bien des cœurs. Un seul pourtant entre tous les au- » tres, qui voudrait en vain se débarrasser de sa chaîne, et » que vous y encouragez vous-même, se plaignait ainsi » l'autre jour, et voici mot à mot ce qu'il disait, etc. » Ici venait une série de stances élégiaques, dont la prose ci-dessus peut donner une idée.

La poésie, et Dieu sait quelle poésie! est souvent employée dans les missives amoureuses. Voyez plutôt :

Sans vous parler j'ai *conçu une flamme*
Qui chaque jour s'accroît avec le temps :
Oui, j'ai conçu, j'ai conçu dans mon âme
Un tendre amour, un désir brûlant.
Sans vous connaître, chaque jour j'admire
Votre tournure gracieuse, et pensant
Qu'un jour peut-être vous daignerez sourire
Près de celui qui se dit votre amant.
Oui, c'est vous seule, vous seule que je désire,
Chère ..... aux noirs cheveux!
Ah! pardonnez ma manière de dire,
Car, en voyant chaque soir vos yeux,
Là, tendrement du lieu qui nous sépare,
Je voudrais bien près de *vous faire accès*.
Pardonnez-moi si l'amour m'égare;
Je *vous supplie d'en hâter le succès*.

N'est-ce pas que, sauf les inobservances de césure et de rime, pour lesquelles il professait le plus grand respect, on serait tenté de croire ces vers échappés à la jeunesse de maître André? c'est encore lui qui revit dans cette galante et poétique invitation à une partie de campagne :

Si vous voulez, ..., *permettre*
Que je vous offre un petit passe-temps,
Pour un dimanche tenez-vous donc *prête*,
Nous trouverons *nos simples agréments*,
Si vous daignez, à votre domicile
J'irai vous prendre, et, si vous permettez;
La chose ainsi nous serait plus facile :
Faites-moi savoir si vous acceptez.

Qu'en dites-vous? n'est-ce pas galant et bien tourné? la délicatesse du sentiment n'excuse-t-elle pas les imperfections de la rime? Le dernier vers : *Faites-moi savoir si vous acceptez*, est surtout d'un bonheur inouï : on jurerait que c'est de la prose. Vous croyez peut-être que l'invitation s'arrête là? Du tout; elle poursuit en ces termes :

Mon nom, mon rang, *quoique peu dignitaire*,
Est bien connu et célèbre en tout temps,
Mais tout cela n'est guère nécessaire :
Je suis très-jeune et surtout très constant.
Si *dans mes mains j'avais mon héritage*,
Je serais joyeux de vous en faire jouir,
Puisque j'aurais *en mon partage*
Et votre amour, ma vie, et nos plaisirs.

Quant au style échevelé, délirant, il s'en fabrique sans cesse. A chaque instant la fille d'Opéra reçoit des billets commençant ainsi : Oh! pitié, mademoiselle, pitié pour » moi! Je vous aime comme un fou : ne soyez pas insensi- » ble. » Elle en reçoit dans lesquels on lui fait les confidences les plus étranges, comme celle-ci, par exemple : « Il » faut que vous sachiez tout : j'avais une maîtresse que j'ai- » mais beaucoup; le soir où je vous ai vue, j'ai été bien » froid auprès d'elle. Je vous aimais, *vous*; je ne l'aimais » plus, *elle!* Je lui ai tout avoué, etc. » Quelquefois on lui peint la frénésie de l'amour avec des images réellement effrayantes : « Ah! si je te tenais dans mes bras, je te pres- » serais à t'en faire rendre l'âme et m'en emparerais! » Ceci est à la hauteur des traits les plus hardis de la littérature romantique.

Vous pensez qu'une mortelle assez heureuse pour recevoir tous les jours une douzaine de lettres dans ce goût est bien vite blasée et à l'épreuve. Aussi faut-il la voir rire avec ses intimes de tout ce style, de toute cette passion prodiguée en pure perte! Elle rit du soupirant qui débute par cette phrase : « Vous me trouverez peut-être bien » hardi, » car elle trouve tout le contraire. Elle rit de celui qui, n'osant pas même signer son prénom, emprunte une désignation quelconque, et, s'il a rencontré quelquefois son adorée au concert de la rue Vivienne, met au bas de son épître : *Un jeune homme de chez Musard*. Elle convient que dans les premières lettres qu'elle reçut, celle qui lui fit le plus d'effet se terminait par ces mots : « Mon do- » mestique passera chez vous dans la journée et prendra » votre réponse. » On comprend la puissance de la formule : Il a un domestique! Donc il est riche! C'est un homme à considérer. Cela prouve qu'en pareille circonstance les fleurs de rhétorique ont peu de chances de succès, et que Barême pourrait bien être cent fois plus éloquent que Démosthène.

PAUL SMITH.

(*La suite à un prochain numéro.*)

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LA FAVORITE,

OPÉRA EN 4 ACTES.

Paroles de MM. ALPHONSE ROYER et GUSTAVE VAEZ ; musique de M. DONIZETTI.

DÉBUT DE BARROILHET.

(Première représentation.)

Voulez-vous de l'Espagne au ciel bleu? des Castillanes, des Andalouses à l'œil noir, et des Mauresques à l'œil plus noir? Voulez-vous de la passion voluptueuse à l'ombre des cloîtres, sous la brise embaumée par le jasmin et l'oranger? des romances tendres et langoureuses? l'Opéra vous offre tout cela en ce moment avec une libéralité digne du théâtre le plus royal. Voici comment il a entendu l'affaire :

Fernand, jeune novice du couvent de Saint-Jacques-de-Compostelle, s'ennuie fort dans le cloître. Dieu ne lui suffit plus. Il a vu à l'église la plus belle image du créateur, la belle Léonor, et depuis ce temps il a oublié le monde et son auteur pour la divine créature. Il confie ce secret au supérieur du couvent, homme vraiment supérieur, qui, après lui avoir démontré que l'avenir est bien beau dans le couvent, parce que la tiare asservit les rois, et voyant que cette ambition touche peu l'amoureux Fernand, lui permet et lui conseille de s'en aller avant que Dieu ne le maudisse. Le jeune homme ne se le fait pas répéter, et part pour voguer sur les flots bleus, après avoir toutefois changé de costume. En voguant, il aborde à un rivage enchanté où de jeunes nymphes dansent sous l'ombrage en chantant le dieu d'amour, comme au second acte des *Huguenots*. Il est justement dans la propriété de Léonor, laquelle, avertie par sa fidèle confidente Inès, arrive pour se réjouir avec son amant de ce qu'il court le monde en liberté. Malheureusement, elle fait en même temps une réflexion fort désagréable : c'est qu'il faut que tous deux renoncent à se voir. Pourquoi? Elle ne peut le dire, d'autant plus que le roi qui vient chez elle en visite, la fait demander : elle se sauve en remettant à Fernand un brevet de capitaine. Celui-ci devrait bien tout deviner, mais comme il faut que la vanité des hommes soit toujours de moitié dans leurs bonheurs amoureux, il suppose que cette grande dame est née près du trône, et qu'elle veut le voir s'élever pour la mériter.

Au deuxième acte, nous sommes chez Alphonse XI, roi de Castille, qui ne rêve qu'à sa Léonor et veut en faire sa femme au détriment d'une autre légitime épouse qu'il s'agit seulement de répudier. Léonor, qui a son autre passion en tête, combat sans succès la résolution d'Alphonse. Des courtisans jaloux remettent au roi une lettre qu'elle écrivait à Fernand. Au même instant, le supérieur de Saint-Jacques vient lui signifier l'anathème infaillible du pape, s'il continue à vouloir épouser sa maîtresse. La fierté du roi se révolte, et oubliant un instant la trahison de cette femme, il brave avec hauteur le représentant de Rome. Redevenu plus calme, il ordonne l'arrestation de Léonor et d'Inès. En ce moment, on annonce l'arrivée du vaillant Fernand dont le courage a décidé le succès de la dernière campagne contre les Maures. Alphonse le comble de titres, de dignités, et se montre disposé à lui accorder tout ce qu'il pourra demander. Fernand le prie de lui faire obtenir la main d'une noble dame de la cour. Cette dame est Léonor. Le roi ne réfléchit pas long temps pour renoncer à celle qui l'a trahi et consent au mariage. Léonor, qui a la conscience de sa flétrissure, ne peut se décider à profiter de l'ignorance de Fernand et lui envoie Inès pour lui révéler sa position. Inès est arrêtée et le mariage se célèbre. Les courtisans refusent de tendre désormais la main à l'homme qui a payé ses titres par le déshonneur, qui s'est laissé donner pour épouse la maîtresse du roi. A cette révélation inattendue, Fernand au désespoir enveloppe dans une malédiction commune Alphonse et Léonor, et se réfugie au couvent de Saint-Jacques où il prononce ses vœux.

Ici, nous avons un dénouement qui rappelle celui de Comminges. Léonor, sous l'habit de novice, vient au couvent pour que son époux lui accorde son pardon : elle se roule à ses pieds. L'amour se rallume ardent chez Fernand qui veut fuir le couvent avec elle; mais la malheureuse, épuisée par tant d'émotions, tombe morte, et son époux dit aux moines : — Priez aujourd'hui pour elle, et demain pour moi.

Le musicien avait, comme on voit, à sa disposition un monde entier de passions et de situations des plus favorables. Amour, vie ascétique, gloire, fierté, excommunication, désespoir, chants voluptueux, cantiques, orgue, rien n'y manquait. Il a souvent tiré bon parti de ces matériaux surabondants. Les chœurs religieux sont d'un beau caractère. La romance chantée par Fernand, et que l'auteur sans doute destine à doubler les romances des *Huguenots* et de *Guido*, ne manque pas de charme. Le duo entre le supérieur et le novice est dramatique. Le chœur des jeunes filles qui s'ébattent dans les jardins de Léonor veut rivaliser aussi, au moins quant à la disposition, avec celui des Baigneuses des *Huguenots*. Ce n'est pas tout-à-fait la même chose, comme on le pense bien, mais c'est fort joli. On remarque encore des passages gracieux dans le duo entre Léonor et Fernand. L'air du roi, au second acte, a paru fort beau, chanté comme il était par Barroilhet, qui, du reste, a porté bonheur à tous les morceaux écrits pour lui. Le quintetto de l'excommunication a de la solennité et de la passion. Le trio du troisième acte a été fort remarqué, surtout à raison des deux solos de Barroilhet, dont le second a été redemandé par l'auditoire. C'est là une chose presque inouïe dans les fastes de l'Opéra, où le public n'en a pas l'habitude, quoi qu'il ait souvent lieu d'être aussi content que là où les *bis* sont presque stéréotypés. Le finale de cet acte est beau et le serait davantage si l'allegro ne consistait en une cabaletta vulgaire, quoiqu'elle soit traitée avec un grand art et d'une manière fort brillante. La musique du quatrième acte parodie, bon gré mal gré, celle de *Robert-le-Diable*. Les chœurs des moines et des pélerins, le solo du novice et le duo entre les deux époux sont d'une bonne couleur. Les accompagnements de l'orgue n'ont rien de remarquable. Je ne crois pas que M. Donizetti ait fait une étude spéciale des ressources de cet instrument et du caractère de musique qui lui convient.

Duprez a chanté avec une grande force d'expression toutes les parties de son rôle qui réclamaient l'énergie tragique, et dit avec beaucoup de charme les morceaux de tendresse et d'heureuse exaltation. Madame Stoltz, qu'on a chargée d'aimer et de gémir depuis le premier jusqu'au dernier acte, s'en est acquittée avec une conscience digne d'éloges. Sa voix a eu les inflexions les plus douloureuses, et n'a failli à aucune situation, quelque dramatique qu'elle fût. Barroilhet est un baryton comme on n'en avait pas encore entendu à l'Opéra depuis Laïs, et il est juste d'ajouter qu'il chante avec une méthode autrement moderne. Sa voix est touchante, sonore, d'un timbre vibrant, accentuée surtout, également propre aux choses de douceur et à la musique forte. Sa manière large, correcte, pure, atteste de longues et intelligentes études. Son succès a été pyramidal.

Les danses sont dessinées d'une façon fort brillante. Les

costumes auxquels la diversité des peuplades espagnoles et mauresques permettait de donner la variété la plus complète et la plus pittoresque, sont fort curieux et parfois d'une éblouissante richesse. C'est un magnifique carnaval d'été. Les jasmins et les orangers sont censés abriter cette luxueuse mascarade du moyen âge, richement encadrée par des décorations qui représentent les campagnes de Grenade et les merveilles de l'Alhambra et du Generalife.

Le succès a été éclatant, incontesté et presque incontestable. La deuxième représentation avait attiré beaucoup de monde.

R. ***

SYMPHONIE DE M. SPOHR. — MUSIQUE RELIGIEUSE DE M. MARTIN.

Nous avons dit qu'on exécutait depuis peu de jours aux concerts Saint-Honoré une symphonie inconnue à Paris jusqu'à présent. Cette œuvre de M. Spohr porte le titre de *Weihe der Tœne*, qui, traduit littéralement, signifie *Consécration de la musique*. Ce sens littéral est encore très vague, ce qui est, non pas un inconvénient, mais un charme de plus chez nos voisins. Cela fait travailler l'imagination, et chaque auditeur, en y mettant ainsi du sien, s'identifie mieux avec la production à la création de laquelle il s'associe en quelque sorte. Nous avons tâché de faire de même, aidé que nous étions par les titres des différentes parties de la symphonie, et nous avons pensé que cela voulait dire : Application de la musique à un but noble, saint, élevé. Cette œuvre, en effet, n'est pas moins que la peinture de la vie entière de l'homme, ou peut-être même de l'univers. Le premier morceau s'appelle : *Chaos; réveil de la nature;* le second : *Enfance, chant du berceau;* le troisième : *Chant guerrier;* le dernier : *Deuil et regrets, chant funèbre.* Il était beau de se proposer une pareille épopée, il eût été plus beau de réussir. Le chaos était une chose difficile à peindre, mais avec de l'énerge et de la logique on pouvait coordonner les éléments du désordre comme l'a fait si magnifiquement Beethoven dans l'orage de la symphonie pastorale. M. Spohr a peut-être employé la logique, mais à coup sûr l'énergie lui a manqué. Dans son chaos, les éléments s'appellent sur le rhythme du chant de la caille et sur la tierce majeure du coucou ni plus ni moins que dans la pastorale précitée, puis vient de temps à autre un chant gracieux, toujours le même. Après une suite de complications plus ou moins habiles où des rapports de tons assez déplaisants dans les appels des éléments ne compensent pas suffisamment l'absence d'harmonies audacieuses et de combinaisons nouvelles, l'auteur conclut en laissant parler encore le chaos tout aussi haut que la nature réveillée : ce réveil de la nature consiste même dans la mélodie unique dont nous avons parlé. La peinture de l'enfance est un adagio d'un beau caractère, où la mélodie naïve dite par le violoncelle représente probablement le chant du berceau. Le chant guerrier consiste en une marche fort jolie avec tous les piquants accompagnements de la musique turque, marche qui reparaît à la fin après des développemens un peu diffus. Le deuil et les regrets pleurent en bon style dans le dernier morceau, dont il serait peut-être difficile de dire autre chose. En résumé, cette symphonie n'est pas une œuvre vulgaire, et les détails de composition y intéressent vivement; mais elle manque essentiellement d'entraînement et de chaleur, et l'on dirait que la plume de l'auteur s'est engourdie, en l'écrivant, sous une influence somnolente.

Nous avons entendu l'autre jour à Saint-Germain-l'Auxerrois, à un service funèbre, un *Kyrie* et un *Sanctus* d'une messe de *Requiem* écrite par M. Martin, élève de Lesueur, nommé récemment maître de chapelle de cette paroisse. Nous avons déjà eu l'occasion de rendre justice à ce jeune compositeur, qui s'efforce de faire prédominer dans ses œuvres et dans son enseignement le véritable sens et les traditions du beau style religieux. Les morceaux chantés mardi dernier sont d'excellents modèles en ce genre. Le *Kyrie* est un chant choral savamment traité où la prière et l'humilité chrétienne se prosternent avec foi sous une sorte de psalmodie large et mélancolique. Le *Sanctus*, solo que M. Martin lui-même a chanté avec une fort jolie voix de ténor, est une des mélodies les plus distinguées que nous ayons entendues depuis long-temps. Cette composition classe fort bien parmi les mélodistes M. Martin, qui fait aussi, nous a-t-on dit, des excursions très heureuses dans le champ des mélodies profanes.

Nous nous réjouissons d'autant plus de voir un maître de chapelle aussi éclairé à cette église que les chanteurs, et surtout les enfants de chœur, ont grand besoin d'un guide ferme et instruit. On y paraît ignorer presque entièrement l'art de phraser, et les finales sont parfois allongées ou écourtées avec une indifférence et une platitude désespérantes.

SOIRÉE MUSICALE CHEZ M. ZIMMERMAN.

Il y a une telle richesse d'harmonie et de mélodie en France maintenant, ou plutôt à Paris, et les artistes, les amateurs, gentilshommes ou grandes dames, sont si avides de réputation, de suffrages, d'applaudissements, que les concerts, matinées ou soirées musicales, à billets fort chers ou gratis, pleuvent de tous côtés. Au nombre de ces soirées de musique fashionables et artistiques, il faut citer en première ligne, et comme les plus anciennes, celles *données* par M. Zimmermann, chez lui, dans le beau square d'Orléans, rue Saint-Lazare. Cet habile professeur de piano est pour ainsi dire un essayeur de célébrité, et son salon offre un auditoire bienveillant formé de gens du monde et d'artistes. Ce public est des plus agréables pour les exécutants, sans cependant abdiquer son libre arbitre. Il est dans la catégorie de ces gens qu'a signalés M. Dupaty en parlant de Dalayrac dans son prologue du *Poëte et le musicien :*

Il approuve tout haut et censure tout bas.

Les programmes inexacts ou menteurs auxquels nous avons déclaré la guerre en notre qualité d'enregistreur des choses musicales de ce temps et de redresseur des torts de tous virtuoso-mystificateurs, ne sont pas connus chez M. Zimmermann. On n'y promet rien et l'on tient souvent plus que le maître de la maison n'a promis par son programme verbal. Dans la soirée de jeudi passé, qui était la première de la saison, M. Balfe, compositeur et chanteur anglais, plus distingué que ne le sont ses compatriotes dans l'art musical, s'est trouvé tout-à-coup transformé en exécutant, de simple auditeur qu'il se promettait d'être. Sur les instances de la maîtresse de la maison, il s'est mis au piano et nous a fait entendre un morceau de son dernier opéra représenté à Londres et intitulé *Falstaff*. Il nous a dit aussi un air détaché sous le titre du *Postillon*, qui n'a rien de commun avec celui de Longjumeau, mais qui n'en est pas moins vif, alerte et joyeux. La mélodie en est franche, pleine de verve, comme on en faisait au bon temps de l'Italie rossinienne, et comme on en fera peut-être en-

core, du moins nous l'espérons. La gaieté du postillon qui mène en riant l'ordre social ; ses coups de fouet, ses excitations à ses chevaux, tout cela et beaucoup d'autres choses est peint par le compositeur-chanteur et accompagnateur avec beaucoup de talent et a fait le plus grand plaisir.

M. Chaine, l'un des trois premiers prix de violon du Conservatoire de cette année, a joué un solo qui a fait quelque sensation.

Roger, de l'Opéra-Comique, est venu ensuite nous chanter avec sa voix dramatique que sous ce rapport, du reste, il devrait un peu modérer pour dire de la musique de chambre, quelques romances plus ou moins connues, une entre autres qui exprime les consolations adressées à une mère sur la mort de son enfant. La simple et naïve romance, ce chant national et vrai, ne suffit plus à nos compositeurs de salon pour exprimer un sentiment tendre, doux ou triste. De même que M. Victor Hugo qu'on a fait chef d'école en poésie, et qui a eu tant de grotesques imitateurs, Schubert est le point de mire de la jeune école musicale qui ne rêve plus que *Lieder* d'une mélodie et d'une harmonie prétentieuses, contournées, et à modulations ambitieusement ridicules. Nous ne savons quels sont les auteurs des paroles et de la musique du morceau chanté par Roger ; mais nous doutons fort qu'une mère qui aurait perdu son enfant écoutât patiemment les quatre couplets de ce fracas poétique et musical, et pût trouver quelques consolations à l'audition de cette œuvre prétentieuse.

Après un grand air italien fort bien chanté par une dame amateur, élève de M. Manuel Garcia ; après quelques morceaux à trois voix de M. Clapisson, exécutés avec autant d'ensemble que de justesse et fort bien nuancés, par MM. Haas, Perronet et un autre chanteur dont nous ne savons pas le nom, on a dit le morceau essentiel de la soirée, un grand duo de piano de la composition de M. Zimmerman. L'habile professeur ne s'est pas montré moins habile compositeur dans cette œuvre. Ce morceau se distingue par l'unité de la pensée, par le riche parti que l'auteur a tiré de son idée première, par la sobriété d'épisodes hétérogènes, étrangers au sujet, et par l'abondance des ressources harmoniques. L'exécution de ce morceau capital confiée à MM. Lacombe et Ravina, tous deux élèves de M. Zimmerman, et qui déjà tous deux aussi sont maîtres en l'art européen de jouer du piano, a été des plus brillantes, et a produit un grand effet. L'assaut des deux interlocuteurs aurait été plus intéressant encore, s'ils avaient eu chacun un instrument pareil et d'un égal volume de son. Recevoir leurs habitués comme M. Zimmerman et Mme Zimmerman les reçoivent, et leur faire entendre de pareille musique, c'est exercer avec un double charme, c'est perfectionner les lois et le plaisir de l'hospitalité.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui, dimanche, l'Opéra-Italien donne une représentation extraordinaire d'*I Puritani*, de Bellini, chantés par Rubini, Tamburini, Lablache et madame Grisi.

*** On a repris jeudi dernier à l'Opéra-Italien *il Barbiere di Siviglia*. Madame Albertazzi y a fait sa rentrée dans le rôle de Rosine et Mario a continué ses débuts par celui d'Almaviva. Mademoiselle Albertazzi a chanté d'une manière très brillante sa cavatine et renouvelé avec bonheur beaucoup des agréments primitifs de ce morceau. Peut-être s'est-elle trop fiée à ce genre de succès, car il lui est arrivé quelquefois dans la soirée d'altérer ainsi le texte musical d'une façon moins louable. Mario, qui n'avait encore rien chanté d'aussi léger et d'aussi animé, s'en est tiré assez heureusement, et il a souvent rivalisé avec Tamburini. Nul doute que l'ensemble ne s'établisse encore mieux entre ces trois chanteurs aux représentations suivantes, et que ce charmant opéra ne reprenne une partie de l'immense intérêt qu'il avait excité jadis.

*** M. Berlioz donnera dimanche, 13 décembre, dans la salle du Conservatoire, un grand concert vocal et instrumental où l'on entendra les quatre premières parties de la Symphonie de *Roméo et Juliette*, la première symphonie fantastique tout entière, et surtout un chant funèbre à la mémoire de l'empereur Napoléon. Les solos seront dits par MM. Dupont, Alizard, Boulanger, F. Prévôt, et mesdames Elian et Widemann.

*** Aujourd'hui dimanche, 6 décembre, à deux heures, auront lieu trois concerts. D'abord, celui de M. Deldevez, au Conservatoire, et dont nous avons donné le programme dans notre dernier numéro. Puis, celui de M. Haumann dans la salle Vivienne, au bénéfice des inondés, et enfin, le concert de madame Pauline Duchambge dans la salle de M. Herz.

*** Le brillant succès qu'a obtenu l'inauguration des concerts par abonnement dirigés par MM. H. Herz et Labarre nous engage à annoncer la deuxième matinée qui aura lieu le dimanche 13 décembre, et qui ne sera pas moins intéressante, puisqu'on y entendra de nouveau madame Pauline Viardot-Garcia et madame Labarre, MM. Moccati (pour la première fois à Paris), Gallay, Ravina, Labarre, etc. Le concert commencera par un sextuor de Bertini. Prix d'abonnement pour 6 concerts : 25 fr. S'adresser chez M. H. Herz, 38, rue de la Victoire.

*** Les chasseurs bavarois que l'on a entendus avec plaisir au concert de la rue Vivienne, annoncent qu'ils resteront cette année à Paris, et qu'ils formeront des orchestres de bal pour les salons. Leur adresse est hôtel et passage du Saumon.

*** L'éditeur Colombier vient de mettre en vente l'*Album* de Masini, composé de huit romances ou chansonnettes et deux nocturnes. Plusieurs de ces romances ont déjà été chantées dans des réunions musicales, et ont obtenu un grand succès. Nous en parlerons.

*** Sous peu de jours on va publier l'*Album* de mademoiselle Puget pour 1841, toujours si impatiemment attendu par les amateurs de Paris et de la province. Nous avons déjà entendu dans l'intimité trois des romances contenues dans ce joli recueil : *le Soleil de ma Bretagne, la Dot d'Auvergne*, et *le Val béni*, et ils suffiraient pour assurer le succès de l'*Album* de mademoiselle Puget.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Versailles.* — Un début qui a eu lieu ici, et qui mérite attention, est celui d'un jeune élève de M. Peronnet, nommé Pénière, qui s'est montré dans Mazaniello de *la Muette de Portici*. Quoique n'ayant encore paru sur aucun théâtre, ce jeune artiste a étonné par son jeu et réussi complétement comme chanteur. Sa voix de poitrine est fort belle sur les notes élevées *la* et *si*, et il joint à cet avantage la ressource d'un faucet agréable jusqu'au *mi* bémol. De plus, il est doué d'une belle organisation musicale, et tout en lui annonce un bel avenir.

*** *Rouen.* — Depuis plusieurs jours, on parle beaucoup d'un opéra en répétition. M. Tavernier a fait les paroles de *Leila ou le Giaour*, et M. Bovery, notre habile chef d'orchestre, en a composé la musique. Nous ne voulons rien préjuger ; mais ce que nous pouvons affirmer, c'est que plusieurs morceaux nous ont paru à la répétition pleins de goût, d'art et de mélodie. M. Bovery n'en est pas à son coup d'essai ; c'est un jeune artiste qui a déjà beaucoup composé, et qui ne peut manquer de se faire un nom.

*** *Tours*, 29 *novembre.* — M. Emile Prudent vient de passer quelques jours dans cette ville. Il y a obtenu un des plus beaux succès dont nous ayons mémoire, et cependant nous avons été depuis quelques années visités par de grands artistes. M. Prudent a le dessein d'aller cet hiver à Paris prendre le rang auquel il a droit. Nous ne faisons aucun doute que la renommée ne le classe bientôt parmi les plus habiles pianistes. Ce jeune artiste, après avoir remporté un premier prix au Conservatoire dans la classe de M. Zimmermann, a pensé avec raison que ce succès devait être un encouragement à de sérieuses études plutôt qu'un brevet d'exploitation de succès éphémères. Ces études fortes et consciencieuses, il a eu le courage de les faire dans la retraite où il a vécu plusieurs années. Aujourd'hui, il vient au grand jour se montrer tel que cette louable persévérance et sa belle organisation l'ont fait. Il vient montrer cette magnifique exécution et cette largeur d'expression et de

style, qualités des artistes éminents et trop souvent méconnues dans la musique moderne. La Société philharmonique, fidèle à sa mission tout artistique, a fait à M. Prudent l'accueil qu'il mérite, et l'a retenu pour l'inauguration de ses concerts de cette année. C'est d'un heureux augure pour la suite.

*** *Lille.* — Mademoiselle Ozy, dans *l'Ambassadrice*, a remporté la victoire la plus complète sur ses adversaires; le rôle d'Henriette a été joué et chanté par elle de manière à désarmer l'hypercritique le plus acharné. Les applaudissements de toute la salle l'ont accueillie à la chute du rideau. Octave, qui remplissait le rôle de Bénédict, a partagé le succès de la prima dona.

On lit dans *le Guetteur* de Saint-Quentin (et c'est une nouvelle preuve à ajouter à tant d'autres des influences si bienfaisantes de notre art) : Le prince Louis Napoléon charme les ennuis de sa prison par la musique; il chante souvent, et quelquefois il exécute des duos avec le général Montholon, son compagnon de captivité.

*** *Nantes.* — Par un hommage bien flatteur pour le caractère de M. Lafeuillade, un grand nombre d'habitués du théâtre s'étaient réunis pour faire une souscription de 20,000 francs, destinée à l'aider dans sa direction de l'année prochaine, sous la condition que le conseil municipal se chargerait de l'éclairage de la salle. Appelé à voter ce supplément d'allocation, le conseil l'a rejeté. Il a également rejeté la même demande présentée avec des conditions imposées au directeur pour l'exploitation simultanée du Grand-Théâtre et de la salle des Variétés. Le concours est donc ouvert pour la direction théâtrale de Nantes en 1841-42, avec la subvention communale de 50,000 francs. — Madame Picart avait eu la pensée d'un concert au bénéfice des victimes des inondations. Elle a fait appel à tous nos artistes, et tous se sont empressés de lui promettre leur concours pour ce concert, qui aura lieu le 9 décembre prochain. Nous avons annoncé que la Société des Beaux-Arts préparait également sa solennité musicale : cette dernière aura lieu dans le commencement de la deuxième quinzaine de décembre, et à l'un et à l'autre concert les billets sont d'un prix assez modique pour qu'on puisse aller aux deux.

*** On ne saurait trop déplorer le coup terrible que l'inondation a porté aux théâtres de Lyon et d'Avignon. Ce dernier surtout souffre cruellement. Depuis le 29 octobre il est fermé. Le débordement du Rhône a envahi les sept huitièmes de la ville, et jeté dans chaque rue sept à huit pieds d'eau. Nous croyons devoir appeler toute l'attention de l'autorité sur les désastres qui peuvent compromettre des entreprises que le zèle d'honorables directeurs a déjà bien assez de mal à défendre contre les chances funestes qui menacent à l'heure qu'il est la plupart des théâtres de la province.

Le Directeur, A. SPECHT.

EN VENTE chez Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu :

METHODE DES METHODES DE PIANO,

OU

TRAITÉ DE L'ART DE JOUER DE CET INSTRUMENT,

BASÉ SUR L'ANALYSE DES MEILLEURS OUVRAGES QUI ONT ÉTÉ FAITS A CE SUJET, ET PARTICULIÈREMENT DES MÉTHODES

DE J.-S. BACH, MARPURG, TURK, A.-E. MULLER, DUSSEK, CLEMENTI, HUMMEL, MM. ADAM, KALKBRENNER ET A. SCHMIDT,

ainsi que sur la comparaison et l'appréciation des différents systèmes d'exécution et de doigter de quelques virtuoses célèbres, tels que MM.

CRAMER, MOSCHELÈS, CHOPIN, LISZT, THALBERG, DOEHLER, etc.

OUVRAGE COMPOSÉ SPÉCIALEMENT

pour les classes de piano du Conservatoire de Bruxelles, et pour les écoles de musique de Belgique;

PAR

F. J. FETIS,

Maître de chapelle du roi des Belges, et Directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles;

ET

J. MOSCHELÈS.

Ire partie. Prix : 25 fr. — IIe partie, contenant 18 *Etudes* de perfectionnement expressément composées par *MM. Bénédict, Chopin, Doehler, Heller, Hensell, Liszt, Mendelsohn, Méreaux, Moschelès, Rosenhain, Thalberg*, et *Wolff*. Prix : 18 fr.

Faire une Méthode nouvelle de piano après la multitude de celles qui ont paru, pour dire à peu près les mêmes choses en d'autres termes, serait aujourd'hui une déception pour le public, une mauvaise spéculation pour l'éditeur. Partant de principes divers, les auteurs de ces ouvrages, dont la renommée a constaté le mérite, ont exposé à peu près tout ce qui peut être dit dans le système de chacun.

Mais pour peu qu'on ait comparé les principes développés dans les principales de ces méthodes, dans celles qui, chacune en leur genre, jouissent de la plus brillante réputation, on est frappé des contradictions qu'elles offrent entre elles concernant les bases les plus fondamentales de l'art du jouer de piano. Le placement de la main, la manière de frapper les touches et de relever les doigts, l'articulation du poignet ou du bras, l'art de produire et de modifier le son, et surtout les règles du doigter, sont autant de sources d'opinions divergentes ou même diamétralement opposées. Rien de plus décourageant pour les maîtres qui ne s'imposent point par un grand talent d'exécution que ces contradictions entre les principes d'artistes éminents qu'ils voudraient prendre pour guides. Ne pouvant choisir entre des autorités qui leur inspirent un égal respect, ils n'osent se porter eux-mêmes arbitres entre tant d'opinions diverses, et tout leur devient incertitude.

C'est pour faire cesser cet état de choses que la *Méthode des Méthodes de piano* a été imaginée et exécutée avec des soins et une persévérance dont il n'y a peut-être pas d'exemple. Tous les ouvrages anciens et modernes publiés en France, en Allemagne, en Angleterre, ont été consultés, analysés; on est remonté à la source de l'objet que se proposait chaque auteur, pour les concilier tous dans ce qui n'était qu'apparent dans leurs contradictions, ou pour les combattre par le contraste des erreurs où ils ont pu se laisser entraîner. Par cette marche, on a pu parvenir à la découverte de principes généraux et infaillibles sur la plupart des objets précieux de l'art de jouer du piano, notamment à l'égard du doigter, dont on croit avoir formulé les règles invariables. Il est d'autant plus nécessaire de fixer enfin ces règles, que les plus célèbres auteurs de méthodes expriment tous le regret qu'elles n'existent point encore, et le vœu qu'elles soient établies.

Ces explications feront comprendre ce que les auteurs de l'ouvrage que nous publions entendent par le titre de *Méthode des Méthodes de piano*; ce titre ne signifie pas autre chose qu'analyse des principales méthodes, et déduction des règles générales de l'art de jouer de l'instrument. C'est en ce sens que M. Girault Duvivier a fait une *Grammaire des Grammaires* dont le succès a été immense.

Depuis cinq ans les auteurs de la nouvelle méthode ont été occupés de leur ouvrage, de sa revision, de corrections nombreuses, et ont consulté l'opinion de quelques uns des pianistes les plus célèbres qui, en témoignage de l'intérêt que leur inspirait la *Méthode des Méthodes de piano*, ont voulu y attacher leurs noms, en composant les grandes études qui la complètent. Parmi ces artistes, il suffit de nommer MM. Chopin, Doehler, Liszt, Moschelès, Thalberg, Heller, Benedit, Rosenhain, Wolff, etc. M. Moschelès, l'un des fondateurs de l'école moderne des pianistes, et qui jouit d'une des plus belles renommées d'artistes comme grand professeur, comme virtuose et comme compositeur, est d'ailleurs collaborateur de tout le reste de l'ouvrage.

Nous n'avons reculé devant aucun sacrifice pour donner à l'ensemble de l'ouvrage l'autorité qui résulte des noms célèbres des artistes que nous venons de nommer. En l'état où elle se trouve aujourd'hui, nous offrons avec confiance au public la *Méthode des Méthodes de piano* comme le corps de doctrine le plus rationnel qui existe sur l'art de jouer de cet instrument, et nous sommes convaincus que cet ouvrage deviendra le guide indispensable de tout élève animé du désir de connaître à fond l'objet de ses études, et de tout professeur qui veut appuyer ses préceptes sur l'autorité du raisonnement.

Chez COLOMBIER, éditeur de musique, rue Vivienne, 6,
au coin du passage Vivienne.

ALBUM DE F. MASINI.

1. **Fais qu'il ne m'aime pas!** Romance.
2. **Blanche.** Romance.
3. **Belle à nous rendre fous!** Chansonnette.
4. **De mon bonheur, je n'ai rien oublié!** Romance.
5. **Que les hivers sont courts!** Nocturne.
6. **Elle en mourra!** Ballade.
7. **L'Echo des mers.** Sérénade.
8. **Les Enfants du Guide.** Romance.
9. **Joins tes petites mains.** Chansonnette.
10. **Sous l'amandier fleuri.** Duettino.

Paroles de M. Emile Barateau et Mme Laure Fourdain.

Richement relié, prix net : 12 fr.; broché : 9 fr.

ALBUM DE N. LOUIS,

COMPOSÉ DE

Quatre Quadrilles de contredanses et Six Valses brillantes

POUR LE PIANO.

Richement relié, prix net : 12 fr.

ALBUM DES JEUNES PIANISTES,

Six Morceaux faciles et brillants

POUR LE PIANO;

PAR

AD. LECARPENTIER, MARMONTEL, ET ALPH. LEDUC.

Richement relié, prix net : 12 fr.

Pour être publié le 15 décembre
CHEZ J. MEISSONNIER, 22, RUE DAUPHINE.

ALBUM-1841

DE

MLLE L. PUGET.

CONTENANT :

1. **La Fête-Dieu.**
2. **Le Rêve du pays.**
3. **La Dot d'Auvergne.**
4. **Le Val béni.**
5. **Le bon curé Patience.**
6. **Le Ciel sur terre.**
7. **La jolie Fille du faubourg.**
8. **La Prière au Saint-Bernard.** Mélodie pour voix de basse.
9. **La Voix tendre.**
10. **Le Soleil de ma Bretagne.**
11. **La plus aimée.**
12. **L'heure où chante le Rossignol.** Nocturne.

Prix : 12 fr. pour Piano. — 9 fr. pour Guitare.

ALBUM DE FR. HUNTEN

POUR LE PIANO.

CONTENANT :

Trois airs variés; Quatre Rondinos; Un Quadrille; et Une Valse.

Prix : 12 fr.

Médailles d'or 1827, 1834 et 1839.

PIANOS DE J. PLEYEL ET CIE.

Facteurs du Roi et de S. A. R. le duc d'Orléans.

Magasins : *Boulevard Montmartre*, 18, et *rue Rochechouart*, 20.

On trouve constamment dans ces deux établissements un choix complet d'instruments de toutes les formes et de tous les prix, qui ne laissent rien à désirer tant pour la qualité et l'intensité du son, la solidité et la perfection du mécanisme, que pour le fini et l'élégance de la main-d'œuvre.

Tous les pianos sont vendus avec GARANTIE.

En outre, la maison du Boulevard a toujours un grand nombre de PIANOS A LOUER, et un assortiment de PIANOS D'OCCASION à vendre à des prix très modérés.

La maison se charge aussi de toutes les RÉPARATIONS, aux meilleures conditions possibles.

Les immenses approvisionnements que cette maison possède en bois et matières premières de toute nature, sont la meilleure garantie qu'elle puisse offrir au public de l'excellente construction de ses instruments, qui ont acquis à juste titre une réputation européenne.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET N° 71.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), P. SMITH, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 10 décembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique :
4. Six portraits d'artistes célèbres, tels que : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mme DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

Pour satisfaire au désir qui nous a été exprimé par un grand nombre de nos Abonnés de la province, nous ferons, à la fin de décembre, traite de 34 fr. sur tous ceux dont l'abonnement finit à cette époque. Nous prions MM. les Abonnés qui n'auraient pas l'intention de renouveler leur abonnement, de nous en prévenir par lettre non affranchie, afin d'éviter la traite qui nous occasionne des frais.

CONCERTS

QUI SERONT OFFERTS

AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE,

pendant l'hiver 1840-1841.

9e Concert dans le mois de décembre ou de janvier.

10e Concert dans le mois de février.

11e Concert le 1er avril.

Dans le courant de ce mois, MM. les Abonnés recevront :

1° Un recueil de Six mélodies composées par Meyerbeer, Schubert et Proch.

2° Un ouvrage pour le Piano, inédit, de A. Henselt.

3° Une livraison des Archives curieuses de la musique.

SOMMAIRE. Les Filles d'Opéra (suite et fin); par PAUL SMITH. — Concert de M. Deldevez. — Concert donné par M. Hauman; par H. BLANCHARD. — Chronique dramatique. — Nouvelles. — Annonces.

LES FILLES D'OPERA.

(Suite et fin *.)

En langage d'Opéra, un amant qui paye, et qu'on garde plus d'un jour, s'appelle un *époux* : c'est un nom bien sérieux pour une chose qui ne l'est guère. Si vous n'étiez prévenu, en causant avec ces dames, vous les croiriez toutes

(*) Voir la *Revue et Gazette musicale de Paris*, numéro 70.

réellement mariées, sauf les veuves dont le nombre est toujours assez mince. Il y a des époux à tout prix, et les mariages diffèrent des baux ordinaires en ce point qu'ils sont résiliables à la volonté d'une seule des parties, sans qu'il soit nécessaire de signifier le congé long-temps d'avance. Quelquefois ces mariages se font par lettres, mais alors il faut qu'elles soient autrement tournées que celles dont nous avons cité des fragments, et qu'elles contiennent quelque phrase élégante dans le genre de celle-ci : « Je » vous offre mon cœur et cinq cents francs par mois. » Cinq cents francs est un taux honnête qu'on peut proposer sans rougir, au-dessus duquel même on ne s'élève guère de nos jours. Tout s'en va dans ce pauvre siècle, et surtout les entreteneurs à cent mille livres de rente. Les filles d'Opéra doivent maudire cordialement la division des propriétés, les spéculations sur la rente et les chemins de fer.

Le souper peut passer encore pour un grand agent matrimonial; aussi à tout moment il s'en propose et s'en arrange : qui consent à souper, consent à peu près au reste. Et puis il y a toute la légion des messagères d'amour, capables de marier, comme la Frosine de Molière, le Grand-Turc avec la république de Venise, et qui, moyennant courtage, s'en vont chaque matin offrir des époux aux veuves, et même à celles qui ne le sont pas. Vous trouverez le métier de ces femmes peu moral : il l'est d'autant moins qu'à chaque nouveau marché recevant une nouvelle prime, ne gagnant que sur les mutations, leur intérêt les oblige à encourager l'inconstance.

Communément chez la fille d'Opéra (autrement dite *fille d'affaire*) l'amour n'est qu'une affaire d'argent. Cependant l'amour vrai n'est pas introuvable, mais à quel signe le reconnaître? La demande et l'enchère étant perpétuelles, faut-il vous croire d'autant plus aimé que vous donnez moins? Mais vous oubliez le chapitre des suppléments; vous oubliez que pour garder tel époux qui lui plaît et qui n'est pas millionnaire, telle fille est capable de le tromper dix fois par mois, ni plus ni moins d'ailleurs qu'elle tromperait un époux riche. Ceci est la loi souveraine, immuable! La fille d'Opéra trompe par instinct, par nature, quand ce n'est pas par nécessité. Qui que vous soyez, ne vous flattez pas d'échapper à la destinée universelle!

Lasciate ogni speranza, voi ch' entrate (1)!

Soyez jeune, soyez beau, soyez vieux, soyez riche, arrivez de Vienne, de Londres, de Madrid, de Pékin, vous serez trompé comme les autres; et si vous avez de l'esprit, vous rirez avec la trompeuse des bons tours qu'elle vous aura joués! Vous lui en demanderez la confidence entière, et elle vous la fera, tout en riant elle-même d'aussi bon cœur que vous! La séduction est si puissante, l'exemple si contagieux, l'habitude si vite et si fortement prise! Et ne croyez pas que l'infidélité soit incompatible avec un attachement réel, avec la jalousie, les soupçons, la colère! Non, toutes les idées les plus disparates, tous les sentiments les plus contradictoires font ménage ensemble dans la tête et dans le cœur de ces étranges créatures.

La fille d'Opéra croit à Dieu et aux tireuses de cartes : mademoiselle Lenormand n'a pas de cliente plus assidue. Pour ramener un amant fugitif, elle est capable de courir chez toutes les sibylles de Paris, de faire dire des messes, de faire des vœux à la Vierge, de se prêter aux cérémonies les plus folles, renouvelées des Grecs et des Gaulois. Si vous la surprenez chez elle, vous risquez fort de la trouver les cartes à la main, essayant des réussites, consultant l'album sorcier, ou quelque autre grimoire de même force, pour savoir si elle achèvera telle ou telle conquête difficile, et combien de temps elle la gardera. Est-elle à jeun, et voulez-vous lui parler d'un rêve, elle vous fermera la bouche à l'instant, de crainte d'un accident fatal. Les marins sont superstitieux, et vous savez pourquoi : c'est que leur vie est un long enchaînement de hasards, de vicissitudes. Il en est de même de la fille d'Opéra : pour elle, rien de stable, rien de sûr; aujourd'hui dans l'opulence, demain dans la misère. Son avenir n'est fondé que sur ce qu'il y a de plus passager ici bas, la beauté, la jeunesse! Et quel tourment pour elle que la pensée de l'avenir!

Il est vrai que cette pensée si grave, si terrible, ne poursuit pas habituellement les nymphes, bayadères, sylphides, qui foulent les planches de l'Opéra. La plupart d'entre elles s'abandonnent au courant de la vie, sans songer à autre chose qu'à s'amuser et à s'étourdir. Pour celles-là, *l'or n'est qu'une chimère*, et le lendemain qu'un vain mot. Quand la fortune leur vient, elles en abusent; quand elle s'éloigne, elles la bravent, persuadées que c'est le meilleur moyen de la dompter. Le jour où elles n'ont plus un écu dans leur bourse, elles prennent une calèche, et se montrent aux Champs-Elysées, au bois, dans les toilettes les plus fraîches. Que voulez-vous? Il y a des veines mauvaises et des saisons difficiles. En général, l'été est dur et pénible à cause des châteaux, des voyages : vers le mois de juillet il n'est question que de termes à payer. Dans ce temps rigoureux, les filles les plus jolies sont souvent réduites à vivre d'espoir, substance beaucoup moins solide que les billets de banque. Mais alors, malheur à la première victime qui tombe dans leurs filets! Pour celle-là ni pitié, ni grâce. Il faut bien payer ses dettes, et au bout du compte on aurait tort de se récrier sur l'avidité de ces filles. Ce qui l'explique, et jusqu'à un certain point la légitime, c'est qu'elles prodiguent l'argent avec autant de facilité qu'elles le gagnent; ce qui la sanctifie, c'est qu'autour d'elles il y a toujours une foule de parents, de petites sœurs, de petits frères, qui tendent la main, comme les oiseaux nouveau-nés demandent la becquée; c'est qu'enfin pour leurs amies dans l'infortune leur porte est toujours ouverte, leur table toujours dressée, leur bourse toujours prête! Les filles d'Opéra savent qu'on n'est au monde que pour s'entr'aider.

Quand l'une d'elles est richement entretenue, il faut voir de quelle noble émulation s'enflamment ses camarades! Si elle a un diplomate, les autres veulent avoir un banquier; si elle a un comte, les autres veulent avoir un duc, et manœuvrent en conséquence. Chaque fois qu'elle vient au théâtre, elle est l'objet d'un examen minutieux; on la passe en revue des pieds à la tête, et autour d'elle c'est un chuchotement sans fin : « Ah! le beau châle!... » ah! les jolis bracelets!... Et son appartement, c'est divin!... » c'est délicieux!... Elle a deux mille francs par mois!... » Est-elle heureuse! »

Tel est en effet l'apogée du bonheur pour une fille d'Opéra. Dans cette situation, hélas! trop rare, et presque toujours trop peu durable, sa vie est légère et facile, son œil étincelle, son cœur s'épanouit; elle se passe toutes ses fantaisies; elle a un domestique et un remise à ses ordres; elle ne vit que de perdreaux, de cailles, d'écrevisses; ne boit que du bordeaux et du madère, le champagne étant de mauvais ton. En fait de spectacles, elle n'aime que le Cirque dans l'été, dans l'hiver que les Folies-Dramatiques : dans un théâtre quelconque, elle ne connaît d'autre place que les avant-scènes. Si son époux ne peut l'accompagner en public, elle se fait toujours escorter par une amie libre pour le moment. La présence de l'amie est une sauvegarde indispensable, un palladium ingénieux dont l'usage se comprend sans peine. Si à la promenade, au spectacle, la fille d'Opéra rencontre quelqu'un de connaissance, que ce quel-

(1) Renoncez en entrant, à toute espérance!

qu'un vienne lui parler, et que la malveillance en instruise son époux, ce quelqu'un est toujours l'ami, l'amant ou le prétendant de son amie.

Le type de Manon Lescaut, cette fille si tendre et si faible, amoureuse de son chevalier, mais toujours prête à le quitter dès qu'il n'a plus d'or, et à suivre l'homme dont les poches sont bien garnies, se reproduit sans cesse dans un pays où les chevaliers des Grieux ne sont pas non plus introuvables. Ce type subit d'ailleurs toutes les modifications possibles suivant les circonstances et les positions : quelquefois l'amour l'emporte sur l'intérêt, plus souvent l'intérêt l'emporte sur l'amour. On citerait mille et mille exemples des combinaisons bizarres que produisent ces alternatives de sentiment et de calcul. En voici un des plus simples et des plus authentiques :

Virginie venait d'être admise dans le corps des figurantes de la danse, aux modestes appointements de deux cents francs, non par mois, mais par année, lorsqu'elle rencontre un ami des arts et du directeur de l'Opéra, M. de S....., qui lui gardait un peu d'affection au fond du cœur. Elle le supplie d'user de son influence pour faire au moins doubler le chétif salaire qu'on lui accorde, sans quoi il lui faudrait de toute nécessité quitter l'Opéra, pour chercher quelque part un morceau de pain moins sec et moins dur. Quitter l'Opéra, c'eût été quitter le champ d'honneur. De S..... promet à Virginie de faire en sorte qu'elle y reste : Il parle au directeur et obtient ce qu'il demande. Il écrit à Virginie : « Soyez heureuse ; vous avez quatre cents francs. »

A quelque temps de là, de S..... reçoit de sa protégée un petit billet où elle le prie de lui rendre visite dans le nouvel appartement qu'elle occupe rue Royale. De S..... y va dès le lendemain ; il s'attendait à monter dans les combles : on lui indique le premier étage : il entre et voit plusieurs laquais galonnés des pieds à la tête : on l'introduit dans un salon magnifique, et enfin Virginie lui apparaît, brillante de fraîcheur et de parure. L'Opéra lui avait donné un Anglais prodigieusement riche, qui la traitait en reine de théâtre et lui prodiguait l'or à pleines mains. Le luxe oriental qui régnait autour d'elle ne permettait pas d'en douter. En montrant à de S..... sa chambre à coucher, son boudoir, elle tira d'un secrétaire une quittance du fameux bijoutier Halphen, qui lui avait fourni pour cent vingt mille francs de diamants : « Voilà pourtant ce que je vous » dois, dit-elle ; sans vous j'abandonnais l'Opéra ; je man- » quais ma fortune. » De S..... ne revenait pas de sa surprise : c'était comme un conte des *Mille et une nuits*. Avec tout cela Virginie s'ennuyait un peu. En vous faisant haute et puissante dame, l'Opéra ne vous fait pas toujours aussi heureuse qu'on pourrait le croire. Naturellement de S..... donna à Virginie les plus sages conseils ; il l'engagea à prendre son Anglais en patience, et la quitta en lui renouvelant ses félicitations.

Quelques mois s'écoulèrent. De S..... ne pensait plus à Virginie, lorsqu'un matin il la vit entrer chez lui brusquement en costume de voyage : « J'ai besoin de soixante » francs, lui dit-elle ; soyez assez bon pour me les prêter. » — Soixante francs ! s'écrie de S....., à vous ? et pourquoi » faire ? — Pour achever de payer ma place à la diligence, » et retirer ma malle, qu'on ne veut pas me rendre sans » cela. C'est qu'il y a du changement, ajouta-t-elle : » depuis que nous ne nous sommes vus, j'ai couru » le monde. Un beau jour j'ai quitté mon appartement de » la rue Royale, où je ne pouvais plus tenir ; j'en ai laissé » l'entière jouissance à mon Anglais, sauf quelques baga- » telles qui n'étaient pas à son usage, mes diamants, par » exemple. Je suis partie..... — Seule ? demanda de S..... » — Oh ! non, reprit Virginie ; j'emmenais Adolphe, un » charmant garçon que vous avez dû voir. Nous avions » depuis long-temps envie de voyager ; l'occasion se » présenta, nous la saisîmes : nous allâmes droit à Bade, » séjour de la liberté, des plaisirs, où nous nous » sommes amusés comme des dieux ! Malheureusement, » Adolphe avait l'idée qu'il gagnerait au jeu de quoi payer » sa part des frais de voyage ; il joua et perdit. Je voulus le » venger, je jouai à mon tour, et je perdis encore plus. Je » m'entêtai ; je vendis mes diamants pour soixante mille » francs, dont je ne sauvai pas une obole. Tout fut dévoré, » englouti ! Je commençai à trouver le séjour de Bade fort » maussade, et je repris la route de la capitale. — Avec » Adolphe ? — Non, ma foi ; je n'avais plus de quoi payer » pour lui, et vous le voyez bien, puisque je n'ai pas assez » pour moi-même. Me prêtez-vous les soixante francs ? » De S..... se hâta de lui en donner le double, et Virginie s'éloigna en l'assurant qu'elle ne tarderait pas à lui rendre la somme.

En effet trois semaines après, un commissionnaire remit à de S..... un papier contenant six napoléons, et un billet en ces termes : « Je suis rentrée à l'Opéra ; je loge mainte- » nant rue Coquenard ; c'est moins beau que rue Royale, » mais j'ai des raisons pour m'y plaire davantage, et j'es- » père y rester plus long-temps. Venez me voir quand » vous passerez dans mon quartier. » Pour cette fois, de S..... regarda l'invitation comme non avenue. Il se contenta d'avoir rendu service à Virginie, persuadé que si elle avait encore besoin de son assistance, elle viendrait le trouver, mais elle ne vint pas, et tout porte à croire que c'est bon signe.

Dernièrement, nous rencontrons un ami dont nous savions le cœur pris par les charmes d'une des plus jolies choristes, et nous lui demandons : — Êtes-vous toujours amou- » reux ? — Plus que jamais, nous répond-il, et ce n'est pas » seulement par le cœur, c'est par l'esprit. — Votre idole » ne ressemble donc pas à la *Fille d'affaire* du conte, à la » maîtresse du bel Amazan, lequel finit par s'apercevoir » *qu'elle n'avait pas le sens d'un oison.* — Non, je vous » jure, et en cela elle diffère du plus grand nombre de ses » camarades. Elle est si vive, si originale ! Elle a des idées » si justes, des reparties si promptes ! Elle comprend tout, » s'intéresse à tout : avec un peu de culture, il ne tiendrait » qu'à elle d'être une femme supérieure. Elle a d'excellents » principes, qui croissent pêle-mêle avec une foule de pré- » jugés. Un soir qu'elle était sortie d'un souper un peu » étourdie par les fumées du champagne, dont par paren- » thèse elle ne veut plus goûter, savez-vous ce qui la cha- » grinait le plus ? C'est qu'elle ne pouvait trouver moyen » de faire sa prière et de parler convenablement à Dieu. » Vingt fois par jour elle vous demande des choses extra- » vagantes ; si vous refusez, elle se fâche : si vous accordez, » elle est la première à dire : non ! Une fois que vous la » connaissez, vous pouvez sans crainte vous en rapporter à » elle. Dans ses colères elle est charmante : nous avons eu » plus d'une querelle quand je la reconduisais, le soir, en » revenant de l'Opéra, et à ce propos elle me dit un jour : » — Si tu savais comme je suis triste quand je vois que nous » approchons de ma porte, et que nous ne sommes pas en- » core raccommodés ! Une autre fois, sachant que j'avais » eu, peu de temps avant de la connaître, une liaison de » cœur, et me soupçonnant de quelque rechute, elle me » dit, en fixant ses beaux yeux sur les miens, en me ser- » rant les mains avec force : — Jure-moi que tu n'as plus » rien de commun avec cette femme ! Et puis tout-à-coup » se reprenant : — Que je suis folle !... tu m'aimes assez » pour me tromper !

» Mais le jour où elle fut réellement sublime, c'est celui » où j'avais reçu la nouvelle d'un terrible revers. Je vins » chez elle décidé à ne lui en rien dire, lui apportant même

» quelques bijoux achetés le matin, avant de savoir la cata-
» strophe. Sans attendre un instant, elle s'en était parée, et,
» dans sa joie naïve, s'étonnait de ma tristesse, dont je vou-
» lais lui taire la cause. Malgré moi mon secret m'échappa,
» et je lui dis qu'il faudrait peut-être bientôt nous séparer.
» Alors vous l'eussiez vue passer subitement du sourire à
» l'épouvante, aux larmes, au désespoir, cacher sa tête dans
» ses mains, en s'écriant : — Se quitter quand on s'aime!...
» Se donner à quelqu'un qu'on n'aime pas, c'est affreux!...
» c'est impossible!..... Je ferai tous les sacrifices, pourvu
» que je reste avec toi! — Non, en vérité, de ma vie
» je ne me suis senti plus ému : son regard, son geste
» étaient d'accord avec ses paroles et en attestaient la sin-
» cérité. Il n'est donné qu'à la nature de s'élever à une telle
» éloquence. Bref je me laissai attendrir et persuader : j'ab-
» jurai tout projet de rupture, et bien que six mois se soient
» écoulés depuis cette scène pathétique, je n'y songe pas
» encore aujourd'hui. »

Quand notre ami eût fini sa tirade, nous le félicitâmes de son bonheur, et puis, après quelques minutes de repos, nous essayâmes de lui dire tout doucement : — Votre mai-
» tresse est charmante, adorable, et n'a pas sa pareille :
» mais enfin elle est de l'Opéra. Voyons, là, en conscience,
» vous qui connaissez le pays et ne donnez pas trop dans
» les illusions, croyez-vous que malgré son dévouement,
» malgré sa tendresse, elle ne vous trompe jamais? —
» Moi, reprit-il vivement, je suis sûr du contraire : mais
» elle me trompe si bien! » Et il s'éloigna en toute hâte, sans ajouter un mot de plus. Nous l'avions toujours connu pour un homme de sens et de tête, pour un vrai philosophe, contemplant de haut les choses humaines : sa réponse nous causa un plaisir véritable, en nous prouvant que l'amour ne l'avait pas changé.

Mais tout le monde n'est pas doué de la même force d'âme, tous les amants ou époux de ces dames ne se résignent pas d'aussi bonne grâce : il s'en trouve, et le nombre en est grand, qui ont la prétention de régner seuls et sans partage, et n'entendent pas la plaisanterie sur le chapitre de la fidélité. Il s'ensuit que les filles d'Opéra sont placées sous un régime de terreur quasi-oriental. Cette terreur, savez-vous qui la leur imprime de plus près et toujours? C'est leur femme de chambre, argus inévitable, dépositaire obligée de tous leurs secrets. La femme de chambre sait tout et peut tout dire : elle le dit, si on la chasse, si on la blesse dans son amour-propre ou dans son intérêt. Elle va trouver les gens les plus confiants, les plus tranquilles : elle leur ouvre les yeux, leur enfonce l'aiguillon dans le cœur : au besoin, elle leur fournit des preuves : elle ne les lâche pas qu'elle ne se soit vengée, cruellement vengée aux dépens de sa maîtresse, et à son propre bénéfice, en se faisant payer encore pour tout le mal quelle a causé. Quelle est la fille d'Opéra assez hardie pour braver de sang-froid la colère de sa femme de chambre, terrible colère en effet, et plus féconde en calamités que celle d'Achille, fils de Pelée! Nous en savons qui l'ont osé, et qui n'ont pas eu à s'en repentir, mais celles-là étaient fortement trempées; elles avaient la *force des lions* et la *prudence des serpents :* les autres courraient de gros risques en jouant à ce jeu, et elles se rendent si bien justice qu'elles aiment mieux se laisser piller, voler, souvent insulter à merci et miséricorde, que de s'exposer à des dangers plus graves, en faisant maison nette. Le vengeur des amants trahis, c'est donc la femme de chambre, la redoutable femme de chambre, à laquelle, dans certaines circonstances, vous pouvez adjoindre le farouche cerbère, nommé vulgairement portier.

Revenons à notre thème primitif, et concluons. S'il est vrai que les chœurs de l'Opéra ne réalisent pas l'idéal de perfection qu'en attendent la France et l'Europe; s'il est vrai que dans ces chœurs les chanteuses surtout ne soient pas à l'abri du reproche, et, en sortant des limites de notre spécialité musicale, si les figurantes de la danse ne figurent pas toujours bien, si les marcheuses marchent quelquefois mal, est-il encore besoin d'en chercher la cause? N'est-ce pas qu'à travers tant de préoccupations, tant d'espérances, tant de craintes, il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, d'éviter les fausses notes et les faux pas? N'est-ce pas que par position les filles d'Opéra sont forcées de cultiver l'art de chanter, de danser, de marcher, beaucoup moins que l'art de plaire?

PAUL SMITH.

CONCERT DE M. DELDEVEZ

DANS LA SALLE DU CONSERVATOIRE.

C'était M. Berlioz, qui, les années précédentes, ouvrait habituellement la série des concerts dans la salle des Menus-Plaisirs. Cette année il a cédé ce droit d'abord à la *Gazette musicale*, et puis à un confrère, qui, comme lui, a convoqué le public pour entendre et juger des compositions instrumentales et vocales, toutes sorties de la plume d'un seul et même auteur, tâche difficile, il est vrai, que d'occuper et d'intéresser un auditoire nombreux pendant trois heures; succès d'autant plus glorieux quand on a réussi comme M. Deldevez!

L'ouverture de Robert Bruce marchait en tête du programme. Elle est d'un beau style large et dramatique. La connaissance du poëme aurait contribué à faire apprécier davantage plusieurs détails dans la forme vraiment dramatique de cette œuvre, dont l'introduction (un grand adagio) renferme des beautés mélodiques et un travail d'instrumentation très varié. Je me rappelle surtout une fort heureuse combinaison de cors et violoncelles, ainsi qu'un bel effet de *pizzicato* dans l'allegro. Cette ouverture n'est ni française, ni allemande, ni italienne; le style en est pur et indépendant de toute imitation, et c'est là, je crois, un vrai mérite qui est encore rehaussé par une grande clarté de forme et d idées.

La symphonie nous paraît un travail antérieur à l'ouverture; on y retrouve, notamment dans le premier morceau et dans le scherzo, cette couleur pastorale, naïve, que le génie d'Haydn nous a révélé le premier dans ses admirables symphonies. Mais cette remarque sans conséquence ne s'applique point à l'adagio. Il y a dans ce morceau l'expression d'un sentiment si élevé, des idées si nobles et si touchantes, un emploi si ingénieux des instruments de cuivre, qui ne font jamais un bruit inutile, et ne paraissent que là où ils sont indispensables, que nous devons donner à cette partie des éloges sans restriction. Les applaudissements redoublés de la salle entière, qui était comble, ont prouvé à l'auteur que le public l'avait compris, et qu'il n'a, pour conquérir les plus beaux succès, qu'à marcher courageusement dans la voie qu'il s'est tracée.

La seconde partie du scherzo offre beaucoup de charme dans les détails d'instrumentation. La manière dont elle est traitée, l'étendue, qui est plus développée que ne le comporte d'ordinaire cette seconde partie des scherzi, et des modulations originales, donnent à ce scherzo un mérite de surprise. Quant au dernier morceau, il brille par les qualités que nous avons déjà reconnues chez l'auteur, moins peut-être l'originalité des motifs.

Il est d'ailleurs impossible, après une première audition, d'apprécier dans toute sa valeur une œuvre instrumentale de cette étendue : on ne peut guère que se rendre compte de l'impression générale et des beautés saillantes; et ce

n'est que la partition à la main que nous en pourrions faire une analyse et une critique détaillées et consciencieuses.

M. Deldevez a fait exécuter aussi des compositions vocales. Indépendamment de la grande scène lyrique *Loyse de Montfort*, dont les belles paroles de MM. E. Deschamps et Paccini ont été faites pour le concours de l'Institut, nous avons entendu une ballade chantée par Alizard et une romance chantée par Roger. Je préfère la romance; la mélodie est fraîche, pure, et l'accompagnement en est riche sans couvrir la mélodie.

Il ne me reste qu'à citer la grande scène et un air italien chanté par madame Dorus-Gras, dans lequel la charmante cantatrice a fait briller toute la flexibilité et la pureté de sa voix, et mis en relief ces fioritures difficiles que personne ne sait rendre avec plus de netteté qu'elle. Il va sans dire qu'elle a été bruyamment applaudie. La composition de *Loyse de Montfort* a valu à M. Bazin le premier prix de composition et l'honneur d'être représentée à l'Académie royale de musique. Notre savant collaborateur M. Blanchard en a parlé dans ce journal en payant un juste tribut d'éloges à la composition de M. Bazin. Il y dit entre autres : « Somme toute, si l'on sent dans la partition de M. Bazin » un peu de cette préoccupation, de cette contrainte natu- » relle dans un jeune homme qui pense, en écrivant, que » des maîtres difficiles sont là, derrière lui, qui vont décider » de son avenir; et si cette préoccupation scolastique, académi- » mique, se fait sentir dans son œuvre, si tout cela manque » de cette audace musicale qui jette hardiment sur le papier » des chants qui vous émeuvent, vous entraînent, vous » transportent, l'œuvre du jeune maestro ne s'en distingue » pas moins par un sentiment intime, profond, touchant, » distingué, un style harmonique, élégant, pur et suffisam- » ment dramatique. »

Je ne saurais mieux apprécier l'œuvre de M. Deldevez, qui a été écrite dans les mêmes conditions restrictives, sous les verroux, dans cette anxiété où vous jette le jugement futur des maîtres qui décident sur quatre ans de votre existence, avec la nécessité de se dépêcher pour ne pas dépasser le temps matériel accordé à l'inspiration. — Je ne saurais, dis-je, mieux apprécier l'œuvre de M. Deldevez qu'en lui appliquant les paroles si vraies, si nobles de M. Blanchard.

Mme Dorus-Gras, MM. Alizard et Roger ont prêté au jeune compositeur l'appui de leurs talents si connus avec un empressement digne des plus grands éloges.

H^**^.

CONCERT DONNÉ PAR M. HAUMAN.

Grâce au ciel nous voici débarrassé pour le moment de nos fonctions habituelles, du haut sacerdoce de la critique, de cette obligation de faire de la justice distributive sévèrement et impitoyablement. Oui, nous sommes et nous devons être en humeur de bienveillance universelle, et prêt à dire, comme notre ami Nodier nous l'a dit souvent à nous-même et à tant d'autres : Mon cher camarade! mon bon ami! vous êtes plein d'esprit, de talent, de génie! etc.

On comprendra cette position exceptionnelle, quand on saura qu'il s'agit du concert donné dimanche passé au bénéfice des inondés. Les concertants auraient été médiocres, mauvais, grotesques même, qu'il nous faudrait recourir aux circonlocutions les plus détournées, aux tours les plus ingénieusement évasifs de la langue, pour dissimuler leur faiblesse en faveur du noble motif qui leur a fait donner la matinée musicale qu'ils ont offerte aux dilettanti philantropes, dimanche passé, dans la salle des concerts de la rue Neuve-Vivienne. Passons donc à notre analyse laudative, qui, au reste, ne serait que juste quand elle deviendrait admirative pour toutes les parties de cet intéressant et beau concert dont le programme a tenu tout ce qu'il avait promis.

L'ouverture du *Freyschütz*, cette sombre page arrachée à l'enfer du *Paradis perdu*, de Milton, et qui pourrait servir de préface au *Manfred* de lord Byron, évoquant les esprits des ténèbres, cette belle ouverture a été dite avec l'animation, la verve que l'excellent orchestre de M. Fessy reçoit toujours de cet habile chef.

M. Hauman, se préoccupant un peu des avis de la critique et du goût des artistes, est venu d'abord nous faire entendre un concerto de sa composition que nous aimons à croire terminé, bien qu'il n'en ait joué que la première partie. Nous ne dirons rien de cette composition incomplète, c'est-à-dire que nous n'avons entendue qu'incomplétement, et que nous ne pouvons juger que comme une demi-tentative estimable dans l'ère d'airs variés où nous sommes. Quant à l'exécution, M. Hauman n'a perdu aucune de ses brillantes qualités. C'est toujours la même liberté d'archet, le *staccato* bien mordu en tirant comme en poussant, la pression moelleuse et mignarde de la corde par ce même archet dans le chant, la vélocité dans les arpéges et dans les traits rapides sur les quatre cordes alternativement, le velouté des sons harmoniques, et le charme du son *perdendosi* d'une manière suave et tout aérienne : voilà pour la main droite. Quant à la main gauche, elle est aussi heureusement douée que sa sœur. L'intonation est presque constamment juste, la double note dite double corde en octaves ou dixièmes n'a pas moins de justesse; elle est claire et brillante : la cadence et le trille sont nets, purs, finis et perlés; le *pizzicato* paganinien est sonore, et chaque note parle bien; les sauts du grave à l'aigu sont attaqués avec audace et toujours réussis — que les puristes nous passent la fantaisie de faire ce verbe actif — avec bonheur et précision, comme ceux que tentait autrefois avec tant de hardiesse Alexandre Boucher. Si nous n'étions sous l'empire de cette bienveillance dont nous avons parlé plus haut, de cette sœur de la philanthropie, muse qui présidait à ce concert, nous dirions à M. Hauman, comme à toute l'école violoniste actuelle que le son, cette âme de tout grand artiste, qui semble manquer à tous nos instrumentistes, sauf un, que le son doit être rond, plein, puissant, et partir, non de la main droite, non de la main gauche, mais de toutes deux réunies au cœur pour frapper, émouvoir, remuer les cœurs; car si l'agilité des doigts et du bras charme les oreilles, il n'y a que le cœur qui parle au cœur. Paganini, malgré tous ses tours de force et ses difficultés diaboliques, avait trouvé cette corde du cœur sur sa quatrième corde; il y chantait largement, noblement; il semblait y trouver des pensées pleines de mélancolie, des accents d'une déchirante prévision sur sa fin prématurée; il y faisait ses adieux aux applaudissements universels, à la gloire, à la fortune, à son fils; il y exprimait mille sentiments mystérieux qui ne peuvent se rendre par une langue humaine, stryges fantastiques qui traversent le cerveau d'un grand artiste, le font vivre dans un monde inconnu, et passer pour un fou dans ce monde positif et grossier. Nous dirons à M. Hauman qu'au lieu de peindre toutes ces choses ou la moitié de ces choses, il ne donne à peu près que la moitié du volume de son que devrait avoir sa quatrième corde. Soit que le *sol* fût trop fin, ou que l'instrument soit défectueux vers cette quatrième corde, le son nous a paru manquer totalement d'ampleur, d'intensité, d'onction.... Au diable soient nos habitudes de critique! Voyons, ne touchons point cette corde-là, et disons que dans les deux fantaisies ou airs variés qu'il a exécutés ensuite, le bénéficiaire — et le mot n'est pas impropre, car M. Hauman a recueilli une ample moisson d'applaudisse-

ments — a déployé un luxe d'exécution, une sensibilité profonde et vraie qui a vivement impressionné le nombreux auditoire qui était accouru à cet appel à la bienfaisance qui promettait un plaisir musical si varié et si piquant. Il est vrai qu'à la bonne action de M. Hauman s'étaient associés madame Dorus-Gras et M. Géraldy, qui nous ont dit, avec une expression dramatique et mélodique charmante le duo du *Maître de chapelle;* puis mademoiselle Louise Guénée, pianiste d'un talent gracieux, élégant, et qu'on regrette de ne pas se voir produire plus souvent. Cette jeune et belle personne s'est composé une manière éclectique des méthodes Kalkbrenner et Zimmerman, dont il est résulté un jeu facile et distingué, un style classique et souvent inspiré. Elle phrase bien, et sous son chant limpide et pur ses basses ont l'énergie et la fermeté qui manquent souvent à la jolie main de nos dames pianistes. Mademoiselle Guénée a obtenu une large part des justes applaudissements qui ont été distribués dans cette brillante matinée musicale.

Madame Dorus-Gras nous est revenue pour dire un air du *Cheval de Bronze*, qu'elle a chanté avec cette facilité de vocalisation qu'on lui connaît et qui a enlevé tous les suffrages. *Tobie*, stances bibliques, paroles de M. Emile Deschamps et musique de M. Vogel, ont été chantées par M. Géraldy, et ont produit un effet.... biblique, sacré, religieux sur l'assemblée qui ne demandait pas mieux que de s'y prêter, malgré les cris peu harmonieux des marchands de stances de M. de Lamartine au profit des inondés. Après la trilogie musicale, les trois morceaux de musique si admirablement cousus ensemble, connus sous le titre de l'ouverture de *Guillaume Tell*, qui a produit son effet ordinaire, M. Hauman est venu terminer le concert par sa *fantaisie* de violon sur les motifs de la *Lucia*. Il a déployé, il a mis en dehors dans ce morceau tout ce que le violon renferme d'expansif et d'exubérante sensibilité, *il suono vibrato*, le hoquet musical et dramatique des chanteurs italiens, et tout le tremblement ou *tremolo* inventé par Rubini, imité par Batta sur le violoncelle en faveur du beau sexe, perfectionné par de Bériot, et que nous ne désespérons pas de voir introduit dans l'enseignement du piano et réduit à des proportions mathématiques par Kalkbrenner. Enfin, par ces fameuses notes vibrantes et pantelantes, M. Hauman a ému son public de telle sorte qu'une partie des auditeurs l'a demandé pour lui témoigner sa satisfaction, son admiration et son émotion. Nous ne pouvons pas dire cependant que nous ayons vu répandre des larmes aux spectateurs, comme on a vu pleurer M. Thiers en descendant de la tribune, au dire des grands journaux.

Henri Blanchard.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Le théâtre de la Porte-Saint-Martin se réveille enfin de son long sommeil. Pendant quelque temps on l'avait cru mort; mais ce n'était, à ce qu'il paraît, qu'une léthargie causée probablement par les irrésistibles narcotiques du drame moderne. Il est à croire que les prouesses de l'Ambigu-Comique et de la Gaîté l'ont empêché de dormir, car le voilà qui sent de nouveau le besoin de recommencer cette série de crimes, d'empoisonnements, de coups d'épée, dont il a autrefois usé avec tant de bonheur. Si le crime était exilé de la terre, il trouverait un refuge à la Porte-Saint-Martin; c'est là qu'il a établi son centre d'action; c'est là son domaine, son royaume. Après s'y être montré sous toutes les formes, après s'être affublé successivement de tous les noms que pouvait lui fournir l'histoire, avoir revêtu ses conceptions ténébreuses des costumes de tous les temps et de toutes les nations, il est retombé affaissé sur lui-même; et comme épuisé de ses propres excès, il lui eût été complétement impossible de détrousser le moindre voyageur, de tromper le moindre gendarme; il n'aurait pu mener à bien l'intrigue la plus simple dans laquelle il n'y aurait eu que trois ou quatre meurtres et autant de vols, toutes choses cependant qu'il avait pratiquées avec une facilité si aimable. Sa main se refusait à tenir cette bonne épée de Tolède avec laquelle il avait asséné sur tant de têtes des coups si triomphants; son armure de Milan l'écrasait. Sa mémoire fatiguée de milliers d'hémistiches, d'une effroyable quantité de prose plus ou moins dramatique, n'avait plus le sens des mots (et il n'est que trop aisé de comprendre cette oblitération de l'intelligence sous l'action de l'inimaginable phraséologie du lieu); il aurait interverti tous les rôles, mis dans la bouche de l'honnête homme ce qui aurait dû être dit par le traître, fait parler la maîtresse comme l'amant; il avait perdu la recette des poisons de la Brinvilliers et des Borgia. Le public, qui commençait à voir que la verve du bonhomme tombait, que ses coups de poignard portaient à faux, que sa coupe était remplie des breuvages les plus inoffensifs, l'abandonna pour des crimes moins radoteurs, plus énergiques et plus habiles; il alla demander à l'Ambigu, à la Gaîté les bonnes vieilles scélératesses qui lui manquaient à la Porte-Saint-Martin. Mais après un long repos, voilà de nouveau que le crime tragique se met en campagne; nous avons bien peur qu'il ne trouve plus de défaites que de victoires. Cette fois il a pris les traits de l'empoisonneuse la Voisin et de la comtesse de Soissons.

Apprenez tout d'abord que le héros du présent drame ou mélodrame, suivant le nom que vous voudrez donner à la pièce de M. Delavergne, est le jeune comte de Mansfeld, qui a beaucoup d'honneur, d'excellents sentiments, et encore plus de pauvreté. Etant allé un jour chez La Voisin, il y est devenu amoureux d'une jeune femme qui, de son côté, était venue consulter la nécromancienne. Tout d'un coup, au sein de sa misère, viennent le trouver la richesse, les honneurs et les fonctions d'ambassadeur d'Autriche à la cour d'Espagne. Vous comprenez qu'on pourrait être étonné à moins. Il est disposé à accepter sans trop se faire prier ces dons du hasard; mais il apprend qu'une détestable diplomatie a voulu spéculer sur sa détresse, et acheter de lui l'empoisonnement de la reine d'Espagne; car il faut que vous sachiez que l'Autriche ne voit pas sans jalousie une princesse française, Louise d'Orléans, régner sur les Etats et sur le cœur du faible Charles II. Il est tout prêt à refuser d'entrer dans cet affreux complot, lorsqu'il découvre que la reine est la femme qu'il aime; et alors il s'engage à tout ce qu'on exige, se promettant bien de combattre l'intrigue dont on le fait le principal instrument.

Le comte de Mansfeld part donc pour l'Espagne : nous ne le suivrons pas dans les complications de sa mission officielle aux prises avec la mission qu'il s'est donnée à lui-même. Malgré son amour, il est vaincu dans toutes ses tentatives par les mille machinations ourdies dans l'ombre contre lui et contre la reine. Il n'avait pas prévu dans ses projets l'amour que la comtesse de Soissons avait conçu pour lui. La comtesse qui a à la fois à se venger d'une rivale, et à servir la diplomatie aux gages de laquelle elle a mis sa science d'empoisonnement, déjoue la contre-intrigue de Mansfeld. L'Autriche triomphe : la comtesse de Soissons administre le poison dont la politique impériale attendait un changement dans les rapports de la France et de l'Espagne. Mais ce crime est inutile; l'influence française n'est pas tuée avec Louise d'Orléans; car Charles II n'en fait pas moins son testament en faveur du petit-fils de

Louis XIV, préparant ainsi sans le savoir cette désastreuse guerre de succession qui fit pâlir la gloire des dernières années du grand roi.

Cette pièce ne méritait ni un succès ni un échec; elle a obtenu ce qu'elle méritait, en ne rencontrant ni un accueil enthousiaste, ni une opposition malveillante. L'acteur chargé du rôle de Mansfeld a besoin de régler son jeu; il a eu cependant quelques bons moments. Mademoiselle Hélène Gaussin, transfuge du Théâtre-Français, s'est fait remarquer par sa beauté et par son talent.

On avait ouvert la soirée par *la Mère Saint-Martin*, une de ces pièces de rentrée destinées spécialement à l'exhibition de toute la troupe. MM. Carmouche et Rochefort ont su mettre de l'esprit dans cette espèce de prologue.

Les Guêpes, du théâtre du Palais-Royal, n'ont pas un aiguillon bien acéré. Leurs piqûres, si piqûres y a, n'ont rien de redoutable. C'est un vaudeville où l'on rappelle tout ce qui dans l'année 1840 a pu être justiciable du calembour et du couplet. Nous ne comprenons pas pourquoi les scènes secondaires s'obstinent à commettre invariablement au mois de décembre cette erreur des *revues*. Les auteurs peuvent trouver fort commode de citer à comparaître pardevant la rampe les événements, les ridicules, les niaiseries qui se sont produits dans le courant de l'année. On fait ainsi des pièces sans invention et sans intrigue. On se borne à répéter toutes les plaisanteries, tous les coqs-à-l'âne, tous les rébus en circulation; on défraie ainsi l'hilarité publique sans une trop grande dépense d'esprit. Nous concevons, disons-nous, que cela simplifie beaucoup la besogne de MM. les auteurs; mais ce n'est pas une raison pour condamner les spectateurs à l'ennui de bons mots qui depuis long-temps ont perdu leur sel, de plaisanteries depuis long-temps émoussées. D'ailleurs pourquoi venir dans une *Revue*, qui ne devrait avoir d'autre prétention que d'être une spirituelle bêtise, pourquoi venir parler des coalitions d'ouvriers, chose grave, avions-nous la simplicité de penser, et qui relève plutôt de l'économie politique que du vaudeville? Pourquoi, au moment où va avoir lieu l'imposante cérémonie des cendres, affubler ridiculement un figurant du costume historique de Napoléon, et parodier ainsi à l'avance un grand acte national? *Les Guêpes* n'ont pas trouvé à mordre sur l'esprit du parterre, et leurs dards impuissants ont frappé dans le vide. Le Palais-Royal s'est bien hâté de produire sa *revue*, qui mourra même avant l'année dont elle prétendait mettre l'histoire en couplets. Cette *revue* pourra être elle-même fustigée par les autres *revues* qui la suivront.

Ralph le bandit, ou les souterrains de Saint-Norbert, mélodrame en cinq actes donné par M. Charles Desnoyers au théâtre de la Gaîté, est une pièce calquée sur les vieux chefs-d'œuvre du genre. Il s'agit d'un père qui vend son fils âgé de trois ans pour la somme ronde de dix mille florins. Jamais fils n'a autant rapporté à son père; de semblables enfants sont pour les familles une excellente spéculation. Ce père, qui n'est autre que Ralph le bandit, assassine un baron dont il prend le nom et les titres, puis il demande en vertu d'engagements précédemment contractés entre le défunt et la famille de Valstein la main de la charmante héritière de cette grande maison. Mais il a un rival redoutable, un rival aimé, qui de plus est colonel de hussards. Il le provoque, et au moment du combat le fait enlever par ses affidés qui le transportent dans les souterrains de Saint-Norbert. Là, le jeune colonel rencontre sa mère et apprend qu'il est fils de Ralph. Conclusion: punition du crime, triomphe, et qui mieux est, mariage de l'inconnue. Cette pièce est mauvaise: elle réussira.

Nouvelles.

*** Demain vendredi, à l'Opéra, la cinquième représentation de *la Favorite*, chantée par MM. Duprez, Barroilhet, Levasseur, Wartel, et madame Stoltz.

*** Ce soir jeudi, au Théâtre-Italien, la première représentation de *la Donna del Lago*, de Rossini, chantée par mesdames Grisi, Albertazzi, Amigo; MM. Rubini, Mirate, Morelli.

*** L'Opéra-Italien, qui avait annoncé pour dimanche dernier une représentation extraordinaire des *Puritani*, a été forcé de faire relâche par indisposition de Rubini.

*** Lundi dernier a eu lieu à l'Opéra-Comique une représentation annoncée comme devant être la dernière donnée par madame Eugénie Garcia à ce théâtre et peut-être à Paris. Hier au soir lemême théâtre a fait relâche pour la répétition de *Rose de Péronne*, opéra en trois actes attribué à M. A. Adam, et qui sera représenté sous peu de jours.

*** Un rôle donné d'abord à Masset a été ensuite confié à Condere dans la pièce nouvelle de l'Opéra-Comique, *la Rose de Péronne*. En voici la cause. Deux *airs* se trouvaient dans ce rôle qui convenait ainsi parfaitement à Masset. Par des dispositions subséquentes, les deux *airs* ayant été supprimés, cet artiste a été le premier à demander la remise du rôle, qui exigeait des lors un comédien plus expérimenté que lui. C'est sur ses instances que la substitution a eu lieu.

*** Mademoiselle Cerrito, qui parcourt en ce moment le nord de l'Italie, vient de faire *furore* à Vérone. On a dételé les chevaux de sa voiture pour la reconduire chez elle après la première représentation.

*** Nous avons annoncé dernièrement sur la foi d'une correspondance digne de confiance que *Thalberg* se proposait de venir passer à Paris une partie de l'hiver, et qu'il donnerait avec M. de Bériot quatre concerts au bénefice des inondés. M. Thalberg nous écrit aujourd'hui que son plan de voyage est changé, qu'il parcourra le midi et le nord de l'Allemagne et qu'il ira à Varsovie; nous ne posséderons ce grand artiste que dans l'hiver de 1842.

*** Le chevalier Lagoanère, violoniste, qui obtint, il y a quelque vingt ans, une certaine réputation, est mort dernièrement au Vigan (Gard). M. Lagoanère, qui était né de parents français, à la Corogne, avait servi comme officier en Espagne et en France. En 1817, il avait donné sa démission pour se faire artiste avec quelque succès. Il a publié diverses compositions pour le violon où l'on remarque des qualités estimables. Il s'est fait jadis entendre souvent à Paris dans les concerts au bénéfice des indigents.

*** M. Berlioz donnera dimanche, 13 décembre, dans la salle du Conservatoire, un grand concert vocal et instrumental dont voici le programme: Les quatre premières parties de *Roméo et Juliette*, symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologues en récitatif harmonique, composée d'après la tragédie de Shakspeare. 1° Introduction instrumentale: combats, tumulte; 1er *prologue* (petit chœur); air de contralto chanté par madame Wideman; suite du prologue; scherzino vocal pour ténor solo; avec chœur, chanté par M. A. Dupont; fin du prologue. — 2° Roméo seul; bruit lointain de bal et de concert; grande fête chez Capulet; andante et allegro (orchestre seul). — 3° Le jardin de Capulet silencieux et désert; les jeunes Capulets, sortant de la fête, passent en chantant des réminiscences de la musique du bal (chœur et orchestre); Juliette sur le balcon et Roméo dans l'ombre; scène d'amour; adagio (orchestre seul). — 4° La reine Mab, ou la Fée des Songes; Scherzo (orchestre seul). — 5° *Orientale* de M. V. Hugo pour quatre voix seules, chœur et orchestre, chantée par mademoiselle Ellian, MM. Boulanger, F. Prévôt et Alizard. — 6° *Chant sur la mort de l'Empereur Napoléon* pour basse solo, chœur et orchestre, chanté par M. Alizard. — 7° *Symphonie fantastique* en cinq parties: 1re partie, rêveries, passions; 2e partie, un bal; 3e partie, scène aux champs; 4e partie, marche du supplice; 5e partie, songe d'une nuit du sabbat, *Dies iræ* burlesque, ronde du sabbat; le *Dies iræ* et la ronde du sabbat ensemble. — L'exécution sera dirigée par M. Berlioz, auteur de tous les morceaux.

*** Nous aurions trop à faire si nous prenions acte des efforts de toutes les sociétés musicales de France et de l'étranger en faveur des victimes des inondations du midi. Dernièrement à Valence d'Agen (Lot-et-Garonne) la Société philharmonique a donné un concert à la suite duquel il a été fait une quête qui a produit

58 francs. C'est le respectable denier de la veuve, car Valence d'Agen est une bien petite ville. — On s'occupe à Bruxelles d'organiser un concert au bénéfice des inondés.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen*, 4 décembre: M. Artôt, un des violonistes les plus remarquables de notre temps, est arrivé à Rouen, et j'espère qu'on lui facilitera les moyens de donner un concert.

*** *Bordeaux*. J'ai oublié de vous dire qu'indépendamment de la messe en *fa* de Cherubini exécutée en l'honneur de sainte Cécile, les artistes et amateurs de la ville réunis au nombre de cent-vingt-cinq, ont exécuté le même jour l'ouverture d'*Euryanthe* de Weber, et celle des *Francs Juges* de Berlioz. On a été généralement satisfait de la manière dont ces deux grands ouvrages ont été rendus. L'ouverture des *Francs Juges* dont l'exécution est très difficile, et qu'on avait craint d'abord aux répétitions de ne pouvoir faire marcher convenablement, a produit un grand effet sur les auditeurs.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles*. — Les concerts viennent de recommencer avec succès à notre Conservatoire, où l'on a exécuté avec un grand talent la symphonie de Beethoven en *ré*. Mais l'évènement musical le plus important qui ait eu lieu depuis une quinzaine est la reprise des *Huguenots*. Madame Treilhet-Nathan a trouvé le point intermédiaire qui, dans l'expression musicale, sépare la froideur de l'exagération. Elle est naturelle et vraie. Elle a eu surtout le mérite de se ménager au commencement avec un art savamment calculé pour retrouver dans les derniers morceaux des accents d'un pathétique achevé et d'une vigueur peu commune. Madame Colon-Leplus a donné une physionomie toute nouvelle au rôle de la reine de Navarre. Grâce à elle, on a rétabli au deuxième acte le délicieux trio pour voix de femmes, qu'un singulier caprice avait fait exclure à Bruxelles. Nous ne connaissons pas de rôle qui, sous le rapport musical, fasse plus d'honneur à madame Leplus que celui qu'elle vient de créer dans *les Huguenots*. Laborde a été très bien, quoique inégal, dans le rôle de Raoul. Il a complétement réussi dans les scènes où l'on pouvait douter de lui, tandis que les morceaux qui semblaient taillés tout exprès pour sa voix lui ont offert moins d'occasions de succès. Boulard a chanté le rôle de Marcel en acteur intelligent; mais sa voix manque de fraicheur, de mordant et de souplesse. L'orchestre a été satisfaisant; quant aux choristes, ils sont pour le moment intolérables.

Le Directeur, A. SPECHT.

Médailles d'or 1827, 1834 et 1839.

PIANOS

DE J. PLEYEL ET Cie.

Facteurs du Roi et de S. A. R. le Duc d'Orléans.

Magasins : *Boulevard Montmartre*, 18, et *rue Rochechouart*, 20.

On trouve constamment dans ces deux établissements un choix complet d'instruments de toutes les formes et de tous les prix, qui ne laissent rien à désirer tant pour la qualité et l'intensité du son, la solidité et la perfection du mécanisme, que pour le fini et l'élégance de la main-d'œuvre.

Tous les pianos sont vendus avec GARANTIE.

En outre, la maison du Boulevard a toujours un grand nombre de PIANOS A LOUER, et un assortiment de PIANOS D'OCCASION à vendre à des prix très modérés.

La maison se charge aussi de toutes les RÉPARATIONS, aux meilleures conditions possibles.

Les immenses approvisionnements que cette maison possède en bois et matières premières de toute nature, sont la meilleure garantie qu'elle puisse offrir au public de l'excellente construction de ses instruments, qui ont acquis à juste titre une réputation européenne.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER,

97, RUE RICHELIEU.

ALBUM DES PIANISTES

pour 1841,

composé par

MM. HELLER, HENSELT, LISZT, PIXIS, THALBERG ET E. WOLFF.

Cet ouvrage contiendra :

N° 1. Scherzo de Heller.
2. Variations de concert sur des motifs de *Robert le Diable*, par Henselt.
3. Grande valse mélancolique, par Liszt.
4. Fantaisie sur des motifs de *la Vestale*, de Mercadante, par Pixis.
5. Fantaisie sur des motifs de *la Donna del Lago*, par Thalberg.
6. Quatre Mazurkas, par E. Wolff.

Orné du Portrait de M. E. Wolff.

Elégamment relié en velours; tranche dorée.
Prix net : 50 fr.
Reliure élégante, tranche dorée, *net :* 20 fr.

ALBUM MEYERBEER.

DOUZE MÉLODIES.

Paroles de

MM. EMILE DESCHAMPS et HENRI BLAZE;

musique de

G. MEYERBEER.

Cet Album contient :

N° 1. Fantaisie.
2. Seul.
3. La Marguerite du Poëte.
4. Suleika.
5. Le Jardin du Cœur.
6. Guide au bord ta nacelle.
7. Scirocco.
8. La chanson de maître Floh.
9. Chanson des Moissonneurs vendéens.
10. De ma première amie.
11. Elle et Moi.
12. Chanson de Mai.

Relié en velours, tranche dorée, prix *net :* 20 fr.
Reliure élégante, tranche dorée, prix *net :* 15 fr.

ALBUM

DE 12 ROMANCES,

mises en musique par

J.-J. MASSET.

N° 1. Aimer seul.
2. Pourquoi partir.
3. La Mère.
4. Me voilà.
5. Souvenirs d'Enfance.
6. Quand le roi passa.
7. Le Carnaval.
8. L'Inconstance.
9. La Novice.
10. Les Fileuses.

Orné de 12 belles Lithographies; élégamment relié; tranche dorée. — *Prix net :* 10 fr.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 72.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), P. SMITH, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT
A LA
REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 13 décembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été:
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, tels que: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mme DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

Pour satisfaire au désir qui nous a été exprimé par un grand nombre de nos Abonnés de la province, nous ferons, à la fin de décembre, traite de 34 fr. sur tous ceux dont l'abonnement finit à cette époque. Nous prions MM. les Abonnés qui n'auraient pas l'intention de renouveler leur abonnement, de nous en prévenir par lettre non affranchie, afin d'éviter la traite qui nous occasionne des frais.

CONCERTS

QUI SERONT OFFERTS

AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE,

pendant l'hiver 1840-1841.

9e Concert dans le mois de décembre ou de janvier.

10e Concert dans le mois de février.

11e Concert le 1er avril.

Dans le courant de ce mois, MM. les Abonnés recevront :

1° Un recueil de Six mélodies composées par Meyerbeer, Schubert et Proch.

2° Un ouvrage pour le Piano, inédit, de A. Henselt.

3° Une livraison des Archives curieuses de la musique.

SOMMAIRE. Esquisses de l'histoire de l'harmonie; par FÉTIS père. — Théâtre-Italien; par A. SPECHT. — Théâtre de l'Opéra-Comique. — Académie royale de musique : Répétition générale du *Requiem* de Mozart et des marches funèbres composées par MM. Adam, Auber et Halevy; par H. BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

ESQUISSE DE L'HISTOIRE DE L'HARMONIE

CONSIDÉRÉE

COMME ART ET COMME SCIENCE SYSTÉMATIQUE.

(Suite(*).)

Contemporain de Sorge et de Marpurg, Daube, musicien au service du duc de Wurtemberg, se préoccupa comme eux de la nécessité d'une théorie systématique de l'harmonie;

(*) Voyez la *Revue et Gazette musicale*, année 1840, numéros 9, 20, 24, 35, 40, 52, 63, 67 et 68.

mais s'isolant de toute considération de nombres et de phénomènes d'acoustique, il ne conçut l'utilité de cette théorie qu'en la faisant conforme à la pratique. A vrai dire, celle qu'il publia sous le titre : *Generalbass drei accorden gegründet in den Regeln der alt-und neuen auctorem* (l'harmonie en trois accords, d'après les règles des auteurs anciens et modernes), est moins une théorie qu'une classification d'accords, en raison de leurs fonctions dans la tonalité. Quoique cet ouvrage n'ait paru qu'en 1756, il était cependant terminé deux ans auparavant, ainsi que le prouve la préface, datée de Stuttgard, le 28 décembre 1754; Daube l'a conséquemment écrit avant de connaître le Manuel de la basse continue de Marpurg. Le livre de Sorge, publié neuf ans auparavant, ne paraît pas l'avoir occupé, soit qu'il fût trop étranger à la science du calcul pour le lire avec fruit, soit qu'il ait voulu simplement, comme il l'indique en plusieurs endroits, remplacer par un traité systématique les ouvrages empiriques et vieillis de Heinichen et de Mattheson.

Par le titre de l'*Harmonie en trois accords*, Daube entend trois accords fondamentaux, existant par eux-mêmes, comme des conséquences de la tonalité, et en vertu d'une loi de connexion intime de leurs intervalles constituants. Ces trois accords sont l'accord parfait, l'accord de septième de dominante, et l'accord de quinte et sixte du quatrième degré. Il y a loin de là à l'accord parfait unique de Rameau, et aux constructions des autres accords par des additions de tierces et des suppressions d'intervalles. Cependant, il est évident que Daube a emprunté son accord du quatrième degré au *double emploi* de l'harmoniste français, comme il doit à Sorge, dont il ne parle pas, l'idée de l'existence primitive de l'accord de septième dominante. Enfin Rameau lui fournit aussi la théorie du renversement des accords fondamentaux. Daube n'explique pas le motif qui lui fait adopter comme fondamental l'accord de quinte et sixte plutôt que celui de septième du second degré; mais d'après ce qu'il dit dans le deuxième chapitre concernant la dissonance de seconde qui engendre la septième, et non la septième donnant naissance à la seconde, il y a lieu de croire que c'est ce motif qui lui a fait considérer l'accord de quinte et sixte comme fondamental, parce que l'intervalle de seconde s'y trouve entre la quinte et la sixte.

Les trois accords dont il vient d'être parlé paraissent à l'auteur du système constituer toute l'harmonie, parce que, dit-il (chap. III, pag. 20), eux et leurs dérivés suffisent pour accompagner tous les degrés de la gamme ascendante et descendante. Et pour le démontrer, il donne cette formule tonale avec des harmonies tirées de ces mêmes accords; mais quelques unes de ces harmonies sont aussi mauvaises sous le rapport du sentiment de tonalité que sous celui de la succession des intervalles : par exemple, Daube place sur le sixième degré ascendant l'accord de tierce quarte et sixte suivi de l'accord de quinte mineure et sixte sur le septième; d'où il suit que la dissonance de l'accord du sixième degré n'a point de résolution possible. Cette faute, et l'accord de quarte et sixte placé sur la dominante, qui prive ce degré de son accord de repos, rendent la formule harmonique de l'auteur de ce système inadmissible. Marpurg a critiqué avec vivacité cette gamme et beaucoup d'autres choses, sous le voile de l'anonyme, dans le deuxième volume de ses Essais historiques et critiques (pag. 465).

Tous les autres accords, Daube les considère ou comme des prolongations complètes d'accords primitifs ou dérivés sur des actes de cadence, ou comme des altérations des intervalles naturels de ces accords : système dans lequel Sorge l'avait précédé.

Ne nous étonnons pas de l'erreur de Daube à l'égard de l'accord de quinte et sixte du quatrième degré, car cette harmonie, dérivée de certaines modifications dont il sera parlé plus tard, a été l'écueil de tous les harmonistes jusqu'à ce jour. En la considérant comme primitive, on rend toute conception d'un système rationnel complet impossible. En réalité, Daube n'a rien ajouté aux bases fondamentales de ces systèmes posés par Rameau et par Sorge; on trouve cependant quelques bonnes formules de modulations dans son livre, qui a joui d'une certaine vogue en Allemagne.

Après Daube parut un livre remarquable qui échappa pourtant à l'attention de l'Allemagne, ou qui du moins ne fut pas estimé à sa juste valeur : je veux parler de celui que Schrœter, organiste à Nordhauson, publia en 1772 sous ce titre : *Deutliche anweisung zum generalbass* (Instruction claire sur la basse continue). Homme instruit, non seulement dans la musique, mais dans les lettres et dans les sciences, Schrœter avait mûri dans la méditation et dans le calme d'une petite ville ses idées sur une théorie de l'harmonie, objet de tant d'efforts infructueux. Il avait lu tout ce qui avait été publié sur cette science, avait analysé avec soin les travaux de ses prédécesseurs, et avait résumé ses observations et ses analyses dans une histoire de l'harmonie, dont le manuscrit périt malheureusement dans le pillage de Nordhausen par l'armée française, en 1761. Trop âgé pour recommencer un pareil ouvrage, Schrœter se borna à en donner un abrégé dans l'excellente préface de son Instruction sur l'harmonie. Je dois cependant avouer que cet homme intéressant eut un moment d'erreur, en prenant part à la discussion de Sorge et de Marpurg, et se prononçant en faveur de ce dernier, dans des observations insérées par Marpurg dans ses lettres critiques; mais plus tard il se sépara de celui-ci dans les points les plus importants de la théorie.

Schrœter établit dans le huitième chapitre de son livre (pag. 56) qu'il n'y a que l'accord parfait qui existe par lui-même, et que tous les autres sont les produits ou du renversement de cet accord, ou de la substitution de la septième à l'octave pour la formation de l'accord de septième dominante ou de la prolongation, pour la construction de la septième du second degré et de l'harmonie qui en dérive; ou enfin de l'anticipation.

Voici donc un grand pas dans la véritable théorie, en ce que l'harmonie de la septième mineure et celles qui en dérivent sont considérées sous leur aspect réel, c'est-à-dire sous celui d'une prolongation qui retarde les intervalles naturels d'un accord consonnant. Schrœter ne considère dans ce phénomène que l'effet du retard, c'est pourquoi il lui donne le nom de *verzœgerung* (*retardatio*). Si on lui avait demandé quel est ce *retardement*, il aurait éprouvé beaucoup d'embarras pour y trouver une réponse satisfaisante, car il est évident que la prolongation venant à cesser, par exemple, dans l'accord *ré, fa, la, ut*, on aura pour résolution *ré, fa, la, si*, qui n'est point une harmonie consonnante. Il y a donc quelque autre circonstance, qui, dans l'accord *ré, fa, la, ut*, se combine avec la prolongation d'*ut;* mais l'analyse de Schrœter n'a pas creusé si profondément : elle s'est arrêtée à la découverte du fait de retardement. On ne peut nier que cette découverte soit de grande importance en ce qu'elle a fourni le premier élément d'une classification des accords dissonants qui n'existent pas primitivement comme des conséquences de la tonalité. Ce fut la première atteinte portée à la fausse théorie qui fait ranger l'accord de septième avec tierce mineure dans la même classe d'harmonie que celui de septième avec tierce majeure.

A l'égard de celui-ci, Schrœter fit un pas rétrograde en le considérant comme le produit de la substitution de la

septième à l'octave de l'accord parfait, car cet accord de septième dominante, caractéristique de la tonalité moderne, existe par lui-même dans cette tonalité dont il est le générateur. C'est ce qu'avaient très bien vu Euler et Sorge.

Dans les chapitres neuvième à dix-septième, Schrœter développe les conséquences de la théorie exposée dans le huitième; le dix-huitième est consacré aux altérations; le dix-neuvième aux retardements de toutes les harmonies naturelles et altérées : l'auteur fait preuve dans celui-ci d'une grande sagacité. Quelques uns de ses aperçus sont plus avancés que l'état de l'art de son temps, et lui font pressentir par instinct des agrégations harmoniques que Mozart, Beethoven, Weber et Rossini ont ensuite introduites dans la pratique.

J'ai dit dans ma notice sur Kirnberger (*Biographie universelle des musiciens*, t. 5, pag. 341) qu'on a trop accordé à ce théoricien dans le perfectionnement de la théorie de l'harmonie : moi-même je lui accordais encore trop dans cet ouvrage, parce que je ne connaissais ni les livres de Sorge ni celui de Schrœter, et que les historiens de la musique qui en ont parlé n'en ont pas compris le mérite. Tous les écrivains qui ont cité le livre de Kirnberger, intitulé : *Die Wahren Grundsaetze zum Gebrauch der Harmonie* (Les vrais principes concernant l'usage de l'harmonie) disent qu'il a réduit l'harmonie fondamentale aux accords parfait et de septième; lui-même, dans les préfaces de ses divers ouvrages, et surtout dans celle de ses *Principes de la basse continue*, qui sont le développement pratique de l'ouvrage précédent, lui-même, dis-je, se félicite d'être arrivé à cette simplicité; mais de même qu'il considère l'accord de trois sons sous ses trois formes tonales, savoir : l'accord parfait avec tierce majeure, le même accord avec tierce mineure, et enfin l'accord de tierce et quinte mineure (sur le septième degré), de même il considère l'accord de septième comme primitif, soit qu'il ait la tierce majeure, comme *sol, si, ré, fa*, soit que cette tierce soit mineure, comme dans *la, ut, mi, sol*, soit enfin que la tierce et la quinte soient mineures, comme dans *si, ré, fa, la*, ou même que la tierce et la septième soient majeures, comme dans *ut, mi, sol, si*. Ces formes, dit Krinberger, ne diffèrent que par la qualité des intervalles; mais la qualité des intervalles est précisément ce qui établit la différence dans l'existence naturelle ou artificielle des accords à l'égard de la tonalité; si la difficulté n'était pas là, il n'y en aurait point.

Quant à l'accord de septième du second degré, Kirnberger le fait provenir du retard de la sixte dans l'accord de sixte du même degré, dérivé de l'accord de tierce et quinte mineure. Son accord ainsi formé se compose donc de *ré, fa, ut*, retardant *ré, fa, si*; on y introduit quelquefois la quinte, dit-il, pour remplir l'harmonie; mais en vertu de quelle loi et par quel mécanisme se fait l'introduction de cette note étrangère dans l'accord? C'est ce qu'il n'a point vu, et ce qu'il ne cherche même pas à expliquer, se bornant à signaler un fait d'expérience. C'est que cette difficulté est la plus considérable de toute la théorie rationnelle de l'harmonie, et qu'elle a été l'écueil de tous les harmonistes.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(*La suite au prochain numéro.*)

THÉATRE-ITALIEN.

Nous connaissons peu de choses qui désappointent plus en certaines circonstances données, que l'indisposition d'un chanteur. Vous avez voulu échapper aux joies par trop prévues du dimanche. Vous vous promettez de jouir en ce jour d'un plaisir inaccoutumé et peu vulgaire; vous avez résolu d'entendre une fois de plus les *Puritani*. Vous savourez en espérance les vibrations *disperate* de la voix de Rubini, les éclats coquets et caressants de la Grisi. Vous arrivez, et après avoir cherché à ouvrir tout stupfait une porte illuminée mais fermée, vous apercevez par hasard la terrible petite bande blanche : *Relâche pour indisposition*. Précédemment une autre indisposition avait fait substituer *Norma* à la *Somnambula*. Enfin, jeudi dernier, c'est encore *Norma* qui a remplacé, toujours par suite d'indisposition, la reprise de *la Donna del Lago*, qui avait été annoncée; et peut-être d'autres malaises menacent-ils d'ajourner encore quelquefois les plaisirs des oreilles délicates.

Après tout, ces petits dérangements devaient être prévus. Ce sont les résultats de la saison, des pluies froides, des brouillards, des gelées. D'autres maladies interviennent peut-être qui sont de toutes les saisons, de tous les climats, de toute éternité, et qui entrent même dans les conditions de durée du monde. C'est ainsi, nous dit-on, que nous devrions renoncer pour quelques mois à la douceur d'entendre madame Persiani : des gens tristement prévoyants ajoutent que madame Grisi sera également empêchée dans un temps plus ou moins éloigné. Cela est bien fâcheux sans doute, surtout pour les gens qui veulent du chant à tout prix; mais nous ne voyons rien à faire à cela, sinon de se pourvoir d'autres cantatrices. Nous avons déjà mademoiselle Albertazzi qui nous est revenue; mademoiselle Albertazzi, la cantatrice de la *fashion*, à la passion calme et bienséante, à l'exécution nette et propre, aux fioritures limées et polies, l'artiste enfin dans le talent de laquelle on ne peut rien reprendre d'*improper*. Nous pourrions avoir, si l'on voulait, et pourquoi ne voudrait-on pas des deux côtés? madame Garcia-Viardot, qui nous rendrait tout un répertoire d'exaltation et d'enthousiasme. Puis on pourrait encore engager pour un ou deux mois quelqu'une de ces jeunes cantatrices françaises qui vont faire ou ont déjà fait les beaux-jours de Florence, Milan ou Naples. Nos plaisirs sont donc assurés en fait d'opéra italien, jusqu'à la fin de la saison, et de nos jours la saison est tout un siècle.

Tout n'a pas été malheur dans les contre-temps dont nous avons parlé. Jeudi, par exemple, tout s'est réduit à un changement d'opéra auquel on n'était pas préparé, et qui a donné, bon gré mal gré, un peu plus de plaisir que l'ouvrage qu'on s'attendait à entendre. Il a fallu seulement composer avec le parti pris et transiger avec la satisfaction. Nous professons une vive sympathie pour la *Donna del Lago*, mais c'est, à tout prendre, une innocente idylle écossaise avec le bon et le mauvais génie, et de ce conte enfantin, il n'a jamais pu résulter qu'une musique tout simplement ravissante, mais peu passionnée. Or, *la Norma*, quoiqu'elle procède d'un génie trempé moins fortement que celui de Rossini, n'en a pas moins pour base un poëme d'une beauté presque antique, une idée touchante et pure qui ont vivement ému Bellini et fait profondément résonner les cordes les plus harmonieuses de son âme. Deux ou trois morceaux de cette belle partition ont un caractère sublime, et le reste, à l'exception de quelques passages, est empreint d'une couleur mélancolique dont l'effet n'est pas pour cela moins puissant. Mademoiselle Grisi est plus belle et plus forte que jamais dans le rôle de Norma. Il est remarquable qu'elle ait, en quelque sorte, eu besoin

d'assurer son talent au commencement de la saison et de prendre un point d'appui pour s'élever à une plus grande hauteur. La différence n'est pas moins sensible dans sa manière de rendre le rôle de Lucrezia Borgia. Cet opéra est aujourd'hui, grâce à elle, un des plus intéressants du répertoire.

Les représentations du *Barbiere di Siviglia* sont aussi fort curieuses en ce sens que la physionomie de l'ouvrage a complétement changé avec la nature de talent des acteurs. Ne pourrait-on pas à ce propos demander que les mouvements vifs de cet opéra ne fussent pas pressés jusqu'à l'abus comme ils le sont aujourd'hui? A force de vouloir faire du brillant, les voix et l'orchestre ne rendent plus en certains moments qu'un bourdonnement confus, véritable poudding de sons où il est impossible de saisir la moindre forme.

A. Specht.

DÉBUTS A L'OPÉRA-COMIQUE.

Deux débutantes sont entrées en lice jeudi passé au théâtre Favart, mademoiselle Villaume dans le rôle d'Isabelle du *Pré-aux-Clercs*, et mademoiselle Revilly dans *la Fille du régiment*. C'est bien le moins qu'on procède par deux débuts à la fois quand on perd coup sur coup quatre sujets comme mesdames Jenny-Colon-Leplus, Damoreau, Eugénie Garcia et mademoiselle Rossi. Nous pourrions ajouter même mademoiselle Prévost qui, comme actrice-cantatrice, a long-temps occupé un rang distingué à l'Opéra-Comique, et sera difficilement remplacée. Il est vrai que pour tenir lieu de tout cela, madame Anna-Thillon, forte de sa jolie figure, de la protection d'une autorité harmonique, et peut-être bien de la haute influence de sa patrie, l'Angleterre, jusque dans nos affaires théâtrales, dira comme Médée : Moi! moi! dis-je, et c'est assez. L'avenir nous apprendra si elle ne présume pas trop de ses forces et de son titre qui ressemble à celui du dernier opéra de M. Donizetti. Nous doutons que mademoiselle Villaume l'inquiète beaucoup dans sa dictature. Mademoiselle Villaume est une jeune personne qui n'est ni trop blonde ni trop brune, ni trop grande ni trop petite, ni trop laide ni trop jolie, qui ne chante ni trop faux ni trop juste, mais qui a grand besoin d'apprendre à marcher sur la scène, et de parler de façon à être entendue au moins des secondes loges. Elle conduit avec assez de méthode sa petite voix de soprano; mais elle semble avoir une tendance à chanter au-dessus du ton, ce qui est un grave inconvénient et qui fait désespérer de l'avenir de tout chanteur en Italie. Peut-être la crainte inséparable d'un premier début a-t elle forcé mademoiselle Villaume à forcer son intonation, et nous attendrons pour prononcer sur son avenir à l'Opéra-Comique qu'elle soit moins sous l'empire de l'effroi. Elle a, au reste, montré un bon style de chant dans la romance du premier acte : *Rendez-moi ma patrie*, et dans le grand air qui ouvre le second acte.

Mademoiselle Révilly, qui a obtenu un premier prix de chant cette année au Conservatoire, remplaçait, dans *la Fille du régiment*, mademoiselle Borghèse pour qui cet opéra a été composé, et qui n'a fait sur notre seconde scène lyrique qu'une courte apparition, la cantatrice ou l'opéra, l'opéra ou la cantatrice; on l'entendra comme on voudra. Mademoiselle Révilly n'a été ni au-dessus ni au-dessous de celle qui l'a précédée dans ce rôle, qui, au reste, est brillant et agréable à jouer; et, sous ce rapport, mademoiselle Révilly s'y est montrée tout d'abord comédienne. Ceux qui l'ont vue aux exercices du Conservatoire savent que mademoiselle Révilly est une jeune, grande et belle personne, ayant de beaux cheveux noirs et une figure noblement expressive. Sa voix de soprano assez élevée et suffisamment exercée par la vocalisation, manque un peu de timbre et d'ampleur. L'intonation n'est pas toujours très sûre; et dans les cordes hautes, la jeune cantatrice a une légère tendance à crier, emportée qu'elle est par le désir de faire de l'effet, mais aussi par une chaleur dramatique que mademoiselle Révilly a en elle, ce qui est déjà un heureux don de la nature. Il y aurait de l'avenir pour la débutante à l'Opéra-Comique, si l'on y jouait le drame lyrique, si l'on y remontait, par exemple, quelques uns de ces beaux ouvrages qui ont créé notre école musicale dramatique au commencement de ce siècle : *Stratonice*, *Roméo et Juliette*, *la Caverne*, *les Deux journées*, *Montano et Stéphanie*, etc., etc. Nous devons signaler à mademoiselle Révilly son accent quelque peu départemental qui lui fait prononcer de certaines syllabes beaucoup trop ouvertes, tandis qu'elle donne un son tout-à-fait fermé à de certains e qui doivent être ouverts.

Quoi qu'il en soit de ces légers défauts, mademoiselle Révilly pourrait devenir une bonne acquisition pour le théâtre de l'Opéra-Comique, surtout si elle abordait l'ancien répertoire dont nous venons de parler. Là seulement est la possibilité de rendre comédiens les demi-chanteurs et cantatrices que forme le Conservatoire, et qui doivent bien se persuader qu'ils n'ont fait tout au plus que le quart du chemin qu'ils sont destinés à parcourir dans la carrière dramatique, lorsqu'ils ont obtenu un premier prix.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Répétition générale du Requiem de Mozart, et des marches funèbres

composées par MM. Adam, Auber et Halevy.

Qu'on se le dise dans le peuple, dans la société fashionable, dans le monde politique, comme on se l'est répété dans l'Europe musicale : le plus bel ouvrage du plus grand musicien des temps modernes, le *Requiem* de Mozart, servira d'hymne funèbre au plus grand homme des temps modernes.

Mozart, martyr de son génie, qui ne vivait que pour son art, pour la gloire, était prédestiné à célébrer celui qui est tombé martyr de son génie et de la gloire.

Une tradition artistique et populaire nous dit que l'auteur de *Don Juan* crut travailler pour lui en écrivant son immortel *Requiem*. On dit qu'un inconnu vint lui demander et lui payer généreusement plusieurs fois cette messe des morts; et le cygne se mit à chanter, et le grand artiste enfanta un chef-d'œuvre.

On ne pouvait faire un plus heureux choix, pour solemniser les funérailles de Napoléon, que de prendre cette œuvre grandiose, d'un style si pur, si noble, si touchant, et d'une si tranquille sublimité. La répétition qui en a été faite hier à l'Opéra, à une heure de l'après-midi, avait réuni la plus brillante société de Paris. Les femmes les plus élégantes garnissaient l'orchestre et le parterre; et plus d'une a bravé les longueurs de la *queue* par un froid violent et les brutalités de la foule, pour assister à cette fête musicale des pompes de la mort.

Depuis le 3 nivose an IX, jour où l'on exécuta *la Création du monde*, de Haydn, malgré l'explosion de la machine infernale qui devait faire sauter le premier consul, ce qui

ne l'empêcha pas de se rendre à l'Opéra, on n'avait pas réuni les éléments d'une exécution musicale aussi fastueuse que celle que nous avons entendue hier. Avec les masses chorales les plus imposantes, la voix de ténor chanté par Duprez, Rubini, Ponchard, Alexis Dupont; le soprano dit par mesdames Damoreau, Dorus, Grisi, Persiani; le contralto, exécuté par mesdames Pauline Garcia, Stoltz, Eugénie Garcia, Albertazzi, et les basses tenues par Lablache, Levasseur, Barroilhet et Tamburini, peuvent donner l'idée de la précision, du charme qui émanaient de ces seize voix qui n'en représentaient absolument que quatre par le fini, le parfait de l'ensemble. L'orchestre et les chœurs ont été à l'unisson de cette belle exécution.

Le *Dies iræ*, plein d'une animation dramatique, a produit le plus grand effet. Si un moment d'hésitation ou de défaut d'unisson parfait s'est fait sentir dans la première entrée des ténors, à ce qu'il nous a semblé dans le *Tuba mirum*, l'uniformité parfaite s'est bientôt rétablie, et cette admirable partie du *Requiem* a été saluée d'unanimes applaudissements. Mais c'est surtout dans le *Dominus* que les quatre voix *in-seize* ont déployé un sentiment religieux exquis de l'œuvre de Mozart. C'est le cas de dire, avec l'abbé Arnauld, qu'avec de pareille musique on fonderait une religion.

En écoutant cet orchestre si sobre et si plein, ces effets si bien calculés pour soutenir les voix sans les étouffer, on voit le vœu de Grétry réalisé de voir la statue sur la scène et le piédestal dans l'orchestre.

Après cet orchestre classique, angélique, nous avons vu surgir tout le luxe de l'instrumentation moderne. Trois marches de MM. Auber, Halevy et Adam ont été exécutées. Celle de M. Auber est spirituelle et suffisamment triste; celle de M. Halevy, d'un rhythme neuf, saisissant, d'une instrumentation vigoureuse et savamment travaillée; on y a remarqué de nouvelles trompettes ou tubas d'un effet pittoresque et puissant.

La marche funèbre de M. Adam est écrite par un homme qui sait l'orchestre cuivré et toutes les ressources qu'on en peut tirer; mais on entend un peu trop fréquemment dans ce morceau l'instrument que Beaumarchais et Salieri firent venir de la Chine, en 1787, pour la représentation de leur opéra de *Tarare*. Au reste, ces marches, destinées à être exécutées *coram populo*, de Neuilly aux Invalides, pendant le convoi, feront sans doute un grand effet, mais qui ne peut être aussi éclatant, aussi terrible, que celui qu'il a produit dans l'intérieur de la salle de l'Opéra, solennité musicale dont tous ceux qui ont eu le bonheur d'y assister se souviendront long-temps.

Henri Blanchard.

Nouvelles.

*** Aujourd'hui à l'Opéra, par extraordinaire, *les Huguenots* de Meyerbeer. Le succès de *la Favorite*, de Donizetti, continue et augmente à chaque représentation. Les quatrième et cinquième ont eu lieu mercredi et vendredi, et il y avait chambrée complète. On a rappelé MM. Duprez, Barroilhet, et madame Stoltz, qui ont admirablement chanté. On s'occupe déjà de monter cet ouvrage à Lyon.

*** C'est le *Requiem* de Mozart qui sera chanté dans l'église des Invalides, pour la translation des cendres de Napoléon. Il y aura 150 instrumentistes et 150 chanteurs; les parties du quatuor solo ont été quadruplées et distribuées ainsi : *Soprani*. Mmes Grisi, Damoreau, Persiani et Dorus-Gras. *Alti*. Mmes Pauline Viardot-Garcia, Eugénie Garcia, Albertazzi, Stoltz. *Tenori*. MM. Duprez, Rubini, Alexis Dupont, Ponchard. *Bassi*. MM. Lablache, Tamburini, Levasseur, Barroilhet.

*** Une des partitions de M. de Flotow, qui recevra, dit-on, bientôt le baptême de notre première scène lyrique, a été entendue récemment chez M. de Lagrange. Parmi les assistants, on remarquait M. Léon Pillet et plusieurs notabilités de l'Opéra. Mademoiselle de Lagrange, dont le talent s'est révélé au public lors de la représentation au bénéfice des Polonais, s'était chargée du principal rôle de femme dans l'ouvrage de M. Flotow; Marié chantait celui du ténor, et tous deux se sont, dit-on, bien acquittés de leur tâche. M. de Flotow a remporté un honorable succès.

*** Ce n'est pas sans surprise que nous avons entendu chanter l'autre soir, dans le *Diable amoureux* du théâtre Saint-Antoine, de fort jolis airs composés tout exprès, nous a-t-on dit, par un jeune acteur du lieu, Eugène Déjazet, fils de la spirituelle comédienne du Palais-Royal. Cette jolie musique suffirait seule pour attirer les curieux, si la scène n'avait déjà par elle-même, par le luxe de ses décors et de ses costumes, droit à la faveur du public.

*** La Société des concerts a décidé qu'une séance extraordinaire sera donnée le 20 décembre à deux heures, au bénéfice des victimes de l'inondation. Nous en publierons le programme.

*** M. Berlioz donnera aujourd'hui, 13 décembre, dans la salle du Conservatoire, un grand concert vocal et instrumental dont voici le programme : Les quatre premières parties de *Roméo et Juliette*, symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologues en récitatif harmonique, composée d'après la tragédie de Shakspeare. 1° Introduction instrumentale : combats, tumulte; 1er *prologue* (petit chœur); air de contralto chanté par madame Wideman; suite du prologue; scherzino vocal pour ténor solo; avec chœur, chanté par M. A. Dupont; fin du prologue. — 2° Roméo seul; bruit lointain de bal et de concert; grande fête chez Capulet; andante et allegro (orchestre seul). — 3° Le jardin de Capulet silencieux et désert; les jeunes Capulets, sortant de la fête, passent en chantant des réminiscences de la musique du bal (chœur et orchestre); Juliette sur le balcon et Roméo dans l'ombre; scène d'amour; adagio (orchestre seul). — 4° La reine Mab, ou la Fée des Songes; Scherzo (orchestre seul). — 5° *Orientale* de M. V. Hugo pour quatre voix seules, chœur et orchestre, chantée par mademoiselle Ellian, MM. Bouanger, F. Préôt et Alizard. — 6° *Chant sur la mort de l'Empereur Napoléon* pour basse solo, chœur et orchestre, chanté par M. Alizard. — 7° *Symphonie fantastique* en cinq parties : 1re partie, rêveries, passions; 2e partie, un bal; 3e partie, scène aux champs; 4e partie, marche du supplice; 5e partie, songe d'une nuit du sabbat, *Dies iræ* burlesque, ronde du sabbat; le *Dies iræ* et la ronde du sabbat ensemble. — L'exécution sera dirigée par M. Berlioz, auteur de tous les morceaux.

*** A la demande d'un grand nombre de souscripteurs, et pour donner plus d'éclat à leurs *Concerts par abonnement*, MM. H. Herz et Labarre ont décidé qu'à l'avenir ils auraient lieu les jeudi soir, de quinzaine en quinzaine, à partir du deuxième concert fixé au jeudi, 24 décembre, à huit heures du soir, et dans lequel on entendra mesdames Pauline Viardot-Garcia et Labarre; MM. Moccati, Dorus, Ravina, H. Herz, Labarre, etc. — S'adresser chez M. H. Herz, 38, rue de la Victoire.

*** L'inventeur de la *langue musicale*, M. Sudre, est de retour à Paris, il a ouvert ses cours publics lundi dernier 30 novembre, à son domicile, rue Louis-le-Grand, 32. Les succès prodigieux que M. Sudre a obtenus à Paris, en Belgique, en Prusse, en Hollande, en Angleterre et dans les principales villes de la France qu'il vient de parcourir avec son élève mademoiselle Hugot, lui donnent l'intime conviction que les artistes qui seraient disposés à y aller propager sa méthode seraient bien accueillis, conséquemment il offre de les initier très promptement à l'entière connaissance de toutes ses applications afin qu'ils puissent la propager d'une manière avantageuse et lucrative.

*** M. Rittner, associé de M. Goupil, maison d'estampes Rittner et Goupil, vient de mourir après une maladie de quelques jours. Cette perte inspirera des regrets universels dans le commerce et parmi les artistes.

*** Une des causes qui expliquent le succès durable et croissant du *Magasin pittoresque*, c'est le zèle consciencieux avec lequel ses éditeurs font marcher de pair toutes les parties de cette publication encyclopédique. Le point de vue moral et instructif n'y est jamais sacrifié au simple attrait de la curiosité. A côté d'un article de pur agrément on trouve un morceau sérieux de littérature, d'art, d'histoire. Pendant que les gens du monde cherchent dans la lecture de ce recueil le délassement et la distraction, les personnes instruites y retrouvent avec plaisir des notions enfouies dans de

volumineux ouvrages. C'est donc à la fois une bibliothèque sérieuse et agréable, un musée où sont étalées toutes les richesses de la nature, de l'art et de la science sous leur aspect le plus séduisant et le plus pittoresque. On doit encore féliciter les éditeurs de cette publication de l'attention infatigable qu'ils apportent à saisir toutes les circonstances qui peuvent donner à leur œuvre un puissant intérêt d'actualité. Ils ne laissent passer aucun phénomène, aucune invention remarquable, aucun personnage célèbre, aucun événement important sans qu'il n'ait sa place dans leur recueil, et que le crayon de l'artiste ne soit appelé à le reproduire avec la plus scrupuleuse fidélité. Le volume de cette année a droit particulièrement sous ce rapport aux suffrages de toutes les personnes de goût : les gravures y sont d'une netteté, d'une finesse d'exécution qui atteignent les limites de la perfection. Entre autres sujets de circonstance traités par les habiles artistes du *Magasin pittoresque*, il convient de citer : *le Passage du Teniah par l'armée d'Afrique*, *le Cavalier arabe*, *la Statue de Guttemberg*, *celle de Kléber*, *la Fontaine de la place Louvois*, *la Colonne de Juillet*, *la Chapelle ardente de Napoléon*, *son Tombeau à Sainte Hélène*, *la reproduction des meilleurs tableaux du Musée*, etc. Le crayon spirituel de Grandville a fourni son contingent d'illustrations : *la Physiologie du chat*, *quelques morceaux de musique animée*. En réunissant ainsi aux trésors intellectuels du passé ceux de l'époque contemporaine, en n'utilisant que la collaboration d'artistes d'élite, d'écrivains distingués, les éditeurs du *Magasin pittoresque* ont trouvé le secret de donner à leur œuvre une popularité qui n'a rien à redouter de l'inconstance de la mode.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Amiens*, 8 *décembre*. — M. Hiller, notre premier chef d'orchestre, a fait exécuter, mardi, une marche funèbre qu'il a composée exprès pour la timbale chromatique que vient d'établir M. Paul Formany. Cette timbale est composée de quinze peaux superposées qui rendent tous les tons et demi-tons. L'on s'attendait à plus d'effet que ce nouvel instrument n'en a produit.

*** *Lyon*. — Des différends assez graves survenus entre la direction du théâtre et M. Siran, qui tient l'emploi de premier ténor, ont amené cet artiste à demander la résiliation de son traité, qui avait encore plusieurs années à courir. La rupture de l'engagement de M. Siran avec Lyon entraînera également la retraite de madame Siran, la charmante sylphide.

*** *Bayonne*. — Notre ville fournit au monde artistique un large contingent. Nous parlions il y a peu de jours des succès qu'avait obtenus M. Baroilhet, aujourd'hui nous apprenons que M. Louis Lacroix vient d'obtenir un succès d'enthousiasme au théâtre de Gand, où son frère Adolphe se trouvait déjà engagé après avoir été accueilli de la manière la plus flatteuse.

*** *Marseille*. — La Société philharmonique vient d'ouvrir ses soirées d'hiver, et c'est M. Darboville fils qui, cette année, a ouvert la lice. Ce jeune artiste, élevé parmi nous, et qu'un séjour à Paris auprès de M. Zimmerman a familiarisé avec les difficultés du piano, attaque les ouvrages de Thalberg avec aplomb et sécurité. Madame Roy a fort bien chanté un air d'*Actéon* et une cavatine de *la Somnambule*. M. Folch a joué deux fantaisies variées, l'une pour flûte, l'autre pour clarinette. Il a été applaudi.

— Une spéculation originale vient d'être dirigée contre le directeur du théâtre. Un industriel a eu l'idée de monopoliser à son profit tous les coins sur lesquels on était dans l'usage d'apposer des affiches. Il s'est présenté aux locataires des maisons les plus centralement placées et leur a dit : Ou barbouille vos façades, sans permission, le seuil de votre porte est sali d'annonces parfois très compromettantes. C'est là une servitude qu'il convient de restreindre dans de justes limites. Cédez-moi la police de votre façade, et pour mes prines et soins ... je vous ferai une rente de vingt francs. Qui n'aurait pas signé un pareil compromis? Le but d'une proposition pareille était évident. Après avoir acheté à bon marché la jouissance exclusive de ces coins, le spéculateur voulait les faire payer fort cher. Il a mis son veto et posé son ultimatum. C'est là un impôt des plus indirects comme on voit, et que la loi n'a pas prévu. On discutera devant l'autorité compétente la validité d'un droit ainsi arrogé; cause pittoresque et inédite que devrait plaider le feuilleton. En attendant, M. Bremens, qui a dans son répertoire la pièce de *Ruse contre ruse*, se propose, dit on, de culbuter cette industrie nouvelle par une industrie du même genre. Privé de façade pour ses affiches de spectacle, il les placera sur le dos d'un porteur qui deviendra pour lui un mur ambulant. Si M. Bremens a le bon esprit de persévérer dans son système, les seules dupes seront en définitive les personnes mêmes qui auront aliéné leur façade, et principalement les propriétaires d'établissements publics.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Liége*, 24 *novembre*. — Jusqu'au jour même de jeudi, nous avions toujours craint que quelque rhume nouveau, quelque accident imprévu, ne vînt encore arrêter la représentation des *Huguenots*. Nous avons en effet failli être privé des deux derniers actes de l'œuvre de Meyerbeer. Après le troisième acte, mademoiselle Lamy a fait une chute qui présentait une certaine gravité, et elle fut sur le point de ne pouvoir continuer son rôle par suite de cet accident. Mais elle a bravement reparu, sans que rien trahît en elle la douleur et l'émotion qu'elle venait d'éprouver. Mademoiselle Lamy a trouvé sa récompense dans le succès que lui ont valu les deux actes les plus dramatiques de l'ouvrage. Ce succès est très légitime, car jamais jusqu'à présent toutes les beautés du rôle de Valentine ne nous avaient été révélées d'une manière complète. Wimphen, à côté de mademoiselle Lamy, a été remarquable.

— Le concert organisé par M. Dau soigne-Méhul, directeur du conservatoire royal de Liége, au profit des malheureuses victimes de l'inondation qui a ravagé le midi de la France, avait attiré une foule nombreuse dans la vaste salle du Casino. Des morceaux de musique et de chant ont été généralement exécutés avec beaucoup d'aplomb. M. Servais, dont la réputation est européenne, s'est fait entendre sur le violoncelle; c'est assez dire qu'il a ravi l'assemblée, dont les applaudissements ont montré à l'habile artiste combien elle était charmée de le voir associer son talent à une œuvre éminemment philanthropique.

*** *Turin*. — On a donné ici au théâtre Carignano la première représentation d'un opéra intitulé *Rolla*, et dont la musique a été écrite par le signor Mabellini. Le succès a été immense, et le compositeur rappelé *quinze fois!* sur la scène pendant la soirée. Une indisposition de la Gabussi a fait suspendre les représentations de *Rolla*, au grand regret du public et au détriment de l'entreprise théâtrale.

*** *Florence*. — Un différend survenu entre Rossini et Mercadante a mis en émoi notre monde musical. Mercadante avait été nommé professeur au Conservatoire de Bologne, et maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, par l'intermédiaire de Rossini, et avait accepté avec reconnaissance. Il devait entrer dans l'exercice de ses fonctions le 1er juin, mais ce jour-là, Rossini, au lieu de le voir arriver, reçut de lui une lettre d'excuse dans laquelle il déclarait qu'il avait jugé à propos d'accepter une place de professeur dans sa ville natale, à laquelle il avait cru devoir donner la préférence, d'autant plus qu'elle était mieux rétribuée. Rossini lui répondit d'une manière laconique, mais bien sentie. Mercadante ne répondit point. Maintenant l'affaire a passé dans le domaine des journaux qui se livrent à la polémique la plus ardente, selon le parti auquel ils appartiennent.

*** *Milan*. — Voici la liste des principaux artistes qui composeront la troupe de la Scala pendant le carnaval prochain : *Prime donne* : Mesdames de Rieux, Tadolini, Frezzolini et Abbadia; premiers ténors : Donzelli, Pedrazzi et Castellan; premières basses chantantes : Colletti, Costantini, Marcello, Novelli, Rossi; premier bouffe comique : Rovere. On remarque dans la danse, mademoiselle Cerrito. Donizetti s'est engagé à écrire un opéra pour Milan dans le carnaval de 1841-42, et un autre pour Vienne, au printemps de 1842.

*** *Naples*. — Le maëstro Paciui est maintenant chargé d'écrire pour le théâtre San-Carlo un opéra intitulé *Saffo e Faone*, dans lequel chanteront Fraschini et mesdames Pixis et Buccini.

*** *Berlin* — L'oratorio *Belsazar*, de Handel, a ouvert les concerts d'hiver de l'Académie de chant.

*** *Hambourg*. — On a mis de nouveau en scène *Richard-Cœur-de-Lion*, de Grétry, qui a été salué et applaudi comme une nouveauté, tant les mélodies ont semblé fraîches et nouvelles aux dilettanti de notre ville.

TRÈS BELLE HARPE d'Erard à vendre. Prix modéré. — Rue Buffault, 17, faubourg Montmartre.

Le Directeur, A. SPECHT.

Musique de Piano que nous recommandons POUR ETRENNES.

BIBLIOTHEQUE DU JEUNE PIANISTE,

RECUEIL DE MORCEAUX INSTRUCTIFS ET AMUSANTS,

A L'USAGE DE LA JEUNESSE, SUR DES MOTIFS DES OPÉRAS DE

BELLINI, HALEVY, MEYERBEER, ET ROSSINI,

Composés et très soigneusement doigtés par

CHARLES SCHUNKE,

Pianiste de la reine.

1re Livraison.

SIMPLES LEÇONS AUX JEUNES FILLES.

1. La première leçon, première suite, contient : L'Orgie des Huguenots, chœur de bal des Huguenots de Meyerbeer, Marche de Sémiramis, de Rossini, 3 75
2. La première leçon, deuxième suite, contient : Barcarolle de l'Eclair d'Halevy, Cavatine du Crociato de Meyerbeer, Valse de Cosimo de Prévost, 3 75
3. Un petit rien sur les couplets de Ludovic d'Hérold et d'Halevy, et de la marche de Moïse de Rossini, 3 75
4. Un Noël, vieil air français varié, 3 75
5. Rondo sur un motif de Maometto de Rossini, et Bagatelle sur l'Eclair d'Halevy, 3 75
6. Saltarelle de Cosimo, de Prévost, 3 75

2e Livraison.

DIORAMA DES ENFANTS.

1. Rondo-galop sur le Galop de l'Ile des Pirates, 3 75
2. Bagatelle sur les couplets de Cosimo, 3 75
3. Polonaise brillante de Faust, de Spohr, 3 75
4. Rondo sur la Marche des Indiens de Sémiramis de Rossini, 3 75
5. Pas des bayadères de l'Ile des Pirates, 3 75
6. Variations sur un thème de Weber, 3 75

3e Livraison.

TRÉSOR DE LA JEUNESSE.

1. Première mosaïque de la Straniera de Bellini, 3 75
2. Fantaisie sur les plus jolis motifs d'Oberon, de Weber, 3 75
3. Divertissement sur le pas de Mlle Taglioni dans Robert-le-Diable, de Meyerbeer, 3 75
4. Première mosaïque des Capuletti et Montechi, de Bellini, 3 75
5. Rondo militaire sur la marche des Chevaliers de la Juive d'Halevy, 3 75
6. Variations sur la cavatine favorite de la Norma, de Bellini, 3 75

4e Livraison.

HEURES DE RÉCRÉATION.

1. Deuxième Mosaïque des Capuletti et Montechi, de Bellini, 3 75
2. Air du ballet de l'Ile des Pirates, 3 75
3. Invitation à la valse, rondo sur la valse de la Juive, d'Halevy, 3 75
4. Deuxième mosaïque sur la Straniera de Bellini, 3 75
5. Fantaisie diabolique sur la danse des démons de Faust, de Spohr, 3 75
6. Air allemand varié, 3 75

5e Livraison.

LE RAMEAU D'OR.

1. Souvenirs de Robert le-Diable, 3 75
2. Le Carnaval de Vienne, rondo-valse, 3 75
3. Variations brillantes sur la cavatine d'Anna Bolena, de Donizetti, 3 75
4. Rondo pastoral sur le Ranz des vaches d'Appenzel, de Meyerbeer, 3 75
5. Variations sur la romance favorite de l'Eclair d'Halevy, 3 75
6. Fantaisie sur la cavatine de la Juive, d'Halevy, 3 75

Prix de chaque livraison, *net :* 7 fr. 50 c. — L'ouvrage complet relié, *net :* 40 fr.

LE PENSIONNAT.

Recueil de morceaux progressifs

SUR DES MOTIFS FAVORIS

POUR LE PIANO A 4 MAINS,

COMPOSÉ A L'USAGE DES PENSIONNATS,

PAR CHARLES SCHUNKE.

1. Divertissement sur l'Eclair.
2. Souvenirs de la Styrie, fantaisie pastorale.
3. Fantaisie sur un air russe.
4. Fantaisie sur Robert-le-Diable.
5. Fantaisie sur la Norma.
6. Rondo Français.
7. Rondo-valse sur les valses de Strauss.
8. Halte des Bohémiens, fantaisie sur la Préciosa de Weber.
9. Variations sur la cavatine de la Zelmira.
10. Bacchanale sur le Chœur des Buveurs de la Juive.
11. Variations sur le septuor du Duel des Huguenots.
12. Variations sur un air Autrichien.

Œuvre 52. — Prix de chaque livraison, *net :* 5 fr. — L'ouvrage complet relié en velours, *net :* 40 fr.

LES DÉLASSEMENTS DE L'ÉTUDE,

CHOIX DE 25 MORCEAUX FAVORIS SOIGNEUSEMENT DOIGTÉS, ARRANGÉS POUR LE PIANO A 4 MAINS,

PAR FRANÇOIS HUNTEN.

PREMIÈRE LIVRAISON.

1. Marche du Tournoi de Robert-le-Diable.
2. Galopade.
3. Vive l'Italie, du Dilettante d'Avignon.
4. La Straniera
5. La Sicilienne de Robert le-Diable.
6. Barcarolle de Venise.
7. Galop de la Tentation.
8. Chœur des Buveurs de Robert-le-Diable.
9. Dernière pensée de Weber.
10. Galope hongroise.
11. Valse allemande.
12. Thème de Himmel.
13. Air napolitain.

DEUXIÈME LIVRAISON.

14. Thème d'Oberon, de Weber.
15. Air de Mozart.
16. Le désir, valse de Beethoven.
17. Dame du Lac, de Rossini.
18. Valse infernale de Robert-le-Diable.
19. Thème d'Oberon, de Weber.
20. Landolinetta.
21. Valse de Himmel.
22. Vivat Bacchus, de Mozart.
23. Ranz des Vaches d'Appenzel, de Meyerbeer.
24. Air allemand.
25. Galopade de Hunten.

Chaque suite, *net :* 3 fr. 75 c. — Le même ouvrage pour Piano seul, chaque suite, *net :* 5 fr.

Nouvelles Récréations musicales très faciles,

POUR LE PIANO A 4 MAINS,

PAR FRANÇOIS HUNTEN.

QUATRE SUITES.

PREMIÈRE SUITE.

1. Air de Nathalie, de Carafa.
2. Thème allemand.
3. Cavatine de la Straniera, de Bellini.
4. Air suisse.
5. Air anglais.
6. L'Enfant du Régiment.

DEUXIÈME SUITE.

7. Marche de Sémiramide, de Rossini.
8. Air bedouin.
9. Air suisse.
10. Le Turc en Italie, de Rossini.
11. Barcarolle de l'Eclair, de F. Halevy.
12. La Norma, de Bellini.

TROISIÈME SUITE.

13. Valse de Vienne.
14. Air favori de Dalayrac.
15. Air de ballet de Choo-Kang.
16. Valse bohémienne.
17. Rondo de Paganini.
18. Air allemand.

QUATRIÈME SUITE.

19. Orgie des Huguenots, de Meyerbeer.
20. Thème de Ludovic.
21. La Folle, de Grisar.
22. Le Revenant, de Gomis.
23. La Gazza Ladra, de Rossini.
24. Valse hongroise.
25. Trio de la Juive, de F. Halevy.

Chaque suite, *net :* 5 fr.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR LES ÉDITEURS DE PARIS (1).

ANSPACH. Petite méthode de violoncelle.	12	»
MERLIN. Méthode pratique d'accordéon.	6	»
BLUMER. Méthode élémentaire de basson.	9	»
COLLETTI. Méthode pratique de trompette à clefs.	9	»
STEIGER. Méthode théorique d'ophicleïde.	9	»
HARTMANN. Méthode pratique de trombonne.	9	»
MOUDRUX. Marche funèbre sur le chœur d'introduction des *Martyrs*, pour harmonie.	4	50
TOLBECQUE. Pas redoublé sur *le Père Trinquefort*, pour harmonie.	4	50
SCHILTZ. 8e Fantaisie pour piano et cornet sur *Zanetta*.	7	50
FRANCHOMME. Op. 20. Caprice sur *la Niobé*, pour violoncelle avec accompagnement de piano.	7	50
PIANO.		
HUNTEN. Op. 111. France et Italie, 2 airs variés. Ch.	6	»
— *La Marseillaise*, variée.	7	50
DOLMETSCH. Op. 1er. Divertissement.	4	50
— Op. 2. Quatre mélodies.	6	»
KONTSKI (A.) Op. 48. Fantaisie sur *la Reine d'un jour*.	7	50
LISZT. *La Romanesca*.	5	»
SCHUMANN. Op. 10. Études. 2 liv.	9	»
PIANO A 4 MAINS.		
BERTINI. Frère et Sœur : quatre petits duos faciles. Ch.	3	75
ADAM. Ouverture de *la Reine d'un jour*.	6	»
QUADRILLES.		
ANDRÉ. Les Marguerites.	4	50
LABITZKI. Le Camp. 2 quadrilles, chaque.	4	50
TOLBECQUE. Le Qui vive.	4	50
— L'Original.	4	50
— Le Galopin industriel.	4	50
— Les Chansons de Béranger.	4	50
MARMONTEL. Les Souvenirs, quadrille très facile.	4	50
MEGERAND. Les Provençales, les Flamandes, minuit.	4	50
— Petite Fleur des bois (facile).	4	50

(1) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

Médailles d'or 1827, 1834 et 1839.

PIANOS

DE J. PLEYEL ET Cie.

Facteurs du Roi et de S. A. R. le duc d'Orléans.

Magasins : *Boulevard Montmartre*, 18, et *rue Rochechouart*, 20.

On trouve constamment dans ces deux établissements un choix complet d'instruments de toutes les formes et de tous les prix, qui ne laissent rien à désirer tant pour la qualité et l'intensité du son, la solidité et la perfection du mécanisme, que pour le fini et l'élégance de la main-d'œuvre.

Tous les pianos sont vendus avec GARANTIE.

En outre, la maison du Boulevard a toujours un grand nombre de PIANOS A LOUER, et un assortiment de PIANOS D'OCCASION à vendre à des prix très modérés.

La maison se charge aussi de toutes les RÉPARATIONS, aux meilleures conditions possibles.

Les immenses approvisionnements que cette maison possède en bois et matières premières de toute nature, sont la meilleure garantie qu'elle puisse offrir au public de l'excellente construction de ses instruments, qui ont acquis à juste titre une réputation européenne.

PUBLIÉ PAR SEMAINE A TROIS SOUS LA FEUILLE.

MAGASIN PITTORESQUE

PUBLIÉ PAR MOIS A DEUX SOUS LA FEUILLE.

1840 LE VOLUME DE 1840, HUITIÈME ANNÉE, SERA EN VENTE LE 15 COURANT. **1840**

Il contient, comme les autres années, le texte de 8 volumes in-8°, et 300 gravures environ.

PRIX DU VOLUME BROCHÉ : pour Paris, 5 fr. 50 c. — Pour les départements (*franco*) par la poste, 7 fr. 50 c.
PRIX DU VOLUME, *parfaitement relié à l'anglaise*, pour Paris, 7 fr. (*La poste ne se charge pas des volumes reliés.*)

Les bureaux de vente et d'abonnement sont RUE JACOB, 30, près la rue des Petits-Augustins.

On reçoit dès à présent les Abonnements pour 1841 aux conditions suivantes :

LIVRAISONS ENVOYÉES SÉPARÉMENT TOUS LES SAMEDIS.

PARIS. Prix :		DÉPARTEMENTS. *franco* par la poste.	
Pour six mois.	3 80	Pour six mois.	4 80
Pour un an.	7 50	Pour un an.	9 50

LIVRAISONS ENVOYÉES RÉUNIES UNE FOIS PAR MOIS.

PARIS. Prix :		DÉPARTEMENTS. *franco* par la poste.	
Pour six mois.	2 60	Pour six mois.	3 60
Pour un an.	5 20	Pour un an.	7 20

On souscrit aussi à Paris et dans les départements, chez tous les libraires et dans tous les cabinets de lecture, *sous leur propre responsabilité*; chez MM. les directeurs des postes, et dans tous les bureaux correspondants des Messageries.

Pour prix des volumes ou des abonnements, on peut envoyer un mandat pris chez le directeur de la Poste aux lettres de l'endroit, ou chez un banquier.

Toute demande d'abonnement ou de volume, *non accompagnée de paiement*, sera considérée comme *non avenue*.

L'année 1841 se composera également de 52 LIVRAISONS d'une feuille in-4° sur beau papier satiné.

Aucune des conditions n'est changée.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. **REVUE** N° 73.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), P. SMITH, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT

A LA

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE.

	Départ.	Étrang.
Paris.		
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

—

ANNONCES :

50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 17 décembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été:

1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALÉVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, v. OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, tels que: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALÉVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

Pour satisfaire au désir qui nous a été exprimé par un grand nombre de nos Abonnés de la province, nous ferons, à la fin de décembre, traite de 34 fr. sur tous ceux dont l'abonnement finit à cette époque. Nous prions MM. les Abonnés qui n'auraient pas l'intention de renouveler leur abonnement, de nous en prévenir par lettre non affranchie, afin d'éviter la traite qui nous occasionne des frais.

CONCERTS

QUI SERONT OFFERTS

AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE,

pendant l'hiver 1840-1841.

—

9e Concert dans le mois de décembre ou de janvier.

10e Concert dans le mois de février.

11e Concert le 1er avril.

Dans le courant de ce mois, MM. les Abonnés recevront:

1° Un recueil de Six mélodies composées par Meyerbeer, Schubert et Proch.

2° Un ouvrage pour le Piano, inédit, de A. Henselt.

SOMMAIRE. Esquisses de l'histoire de l'harmonie; par FÉTIS père. — *Requiem* de Mozart; par H. PANOFKA. — Concert de M. Berlioz; par A. SPECHT. — Chronique dramatique. — Lettre de M. le baron Blein. — Nouvelles. — Annonces.

ESQUISSE DE L'HISTOIRE DE L'HARMONIE

CONSIDÉRÉE

COMME ART ET COMME SCIENCE SYSTÉMATIQUE.

(Suite*.)

Après Kirnberger, plusieurs musiciens qui jouissaient en Allemagne de réputations honorables écrivirent des traités d'harmonie et de basse continue pendant la dernière partie du dix-huitième siècle; mais un seul entre eux me paraît avoir voulu créer un système qui ne semble pas avoir été

(*) Voyez la *Revue et Gazette musicale*, année 1840, numéros 9, 20, 24, 35, 40, 52, 63, 67, 68 et 72.

conçu d'un seul jet, si l'on en juge par les premiers écrits destinés à le propager comparés à ses derniers ouvrages où ce système a été exposé. L'auteur de ce système fut l'abbé Vogler, qui, ayant institué une école de musique à Mannheim en 1776, fit paraître dans la même année une sorte de manifeste des principes qu'il y enseignait dans un livre intitulé : *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst* (La science de la musique et de la composition), suivi d'une sorte de commentaire de ces principes, qui parut sous le titre de *Churpfalzesche Tonschule* (École de musique du Palatinat, Mannheim, 1778), et d'un journal des progrès de l'école par la nouvelle méthode intitulé : *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* (Examens de l'école de musique de Mannheim). La nécessité de toutes ces explications ne donne pas une idée favorable de la lucidité du système : l'obscurité de la doctrine et l'incohérence de ses éléments furent en effet les défauts que lui reprochèrent les critiques de l'époque : Weisbecke, professeur de droit à Erlang, attaque cette doctrine dans les écrits publiés en 1783 et 1784 ; Knecht, élève de la première école de Vogler, fut obligé de prendre la défense de son maître, et la *Gazette musicale* de Spire devint l'organe d'une polémique à ce sujet. Plus tard, Vogler reproduisit son système à Copenhague dans un écrit en langue danoise, et entreprit une nouvelle démonstration de ses principes dans une école instituée à ce dessein. Enfin, en 1800, il publia à Prague, où il faisait un cours de sa théorie, un *Manuel de la science de l'harmonie et de la basse continue, d'après les principes de l'école de Mannheim* (Handbuch zur Harmonielehre, etc.). Il s'y plaint avec amertume, dans une longue préface, des attaques dont ses travaux et sa personne ont été l'objet, et des accusations de charlatanisme qu'on lui a jetées à la face. Queque opinion qu'on ait de la doctrine et des écrits de Vogler, on est péniblement affecté de voir un homme qui a eu la gloire de former, dans sa dernière école de Darmstadt, les deux musiciens allemands les plus éminents de l'époque actuelle, Charles-Marie de Weber et Meyerbeer, obligé de discuter la légitimité de ses titres à l'estime des artistes. Après cette digression, qui m'a paru nécessaire pour ceux qui ne connaissent pas les ouvrages de Vogler, je reviens à l'analyse de son système.

Ce système est pris, quant à sa partie théorique, dans le livre de Lévens, et quant aux applications pratiques, dans les principes de Valotti, dont il sera parlé tout à l'heure. Prenant une corde qu'il divise harmoniquement d'une part, et dans une progression arithmétique de l'autre, il en tire les intervalles harmoniques et diatoniques dans les notes graves et moyennes, conformément à la construction acoustique de la trompette du cor, et les intervalles chromatiques dans les notes aiguës, et comme Levens, il établit trois tons dont les proportions sont différentes, savoir : un ton majeur de *si* b. à *ut*, dans la proportion de 7 : 8 ; un ton moyen d'*ut* à *ré*, comme 8:9, et un ton mineur comme 9:10 (*Tonwissenschaft*, p. 122-125). La progression arithmétique, poussée jusqu'au trente-deuxième terme, donne à Vogler une échelle chromatique, une gamme majeure par les notes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, une gamme enharmonique d'*ut* dièse et *fa* bécarre, etc.; enfin une gamme majeure.

Vogler tire également de la division de sa corde par la progression arithmétique l'accord parfait majeur *ut*, *mi*, *sol;* l'accord parfait mineur *sol*, *si* b, *ré;* l'accord de tierce et quinte mineure *mi*, *sol*, *si* b; l'accord de septième mineure avec tierce majeure *ut*, *mi*, *sol*, *si* b; l'accord de neuvième majeure *ut*, *mi*, *sol*, *si* b, *ré;* l'accord de septième mineure avec quinte mineure *mi*, *sol*, *si* b, *ré;* enfin toutes les harmonies, sans en excepter celles dont les intervalles sont en général désignées sous le nom d'*altérations*. Il ne s'agit donc plus, suivant l'auteur du système, que de placer chacune de ces harmonies sur le degré où elle est le plus convenablement placée : ce serait sans doute une difficulté radicale à l'égard de la tonalité, si Vogler admettait des formules de tonalité qui déterminassent expressément la place de chacune en raison de certaines fonctions de successions; mais il n'oublie pas que la progression arithmétique lui a donné non une gamme, mais une échelle chromatique, et, fidèle à son principe, il établit que tous les accords possibles, fondamentaux ou dérivés, se font sur toutes les notes de cette échelle; et quoiqu'il soit obligé de se conformer à l'usage, et d'établir des tons d'*ut*, de *ré*, de *mi* b., de *fa*, etc., il veut que dans ces tons, toute note qui ne semble pas lui appartenir, toute harmonie qui lui est étrangère puisse trouver place, sans qu'il en résulte de véritables modulations, à moins qu'un acte de cadence ne constitue le ton nouveau. Il est vrai que, dans la formation de ce système monstrueux et si complétement opposé à tout sentiment de la partie la plus délicate, la plus sensible de l'art, il oublie une plus grande difficulté, savoir : que les tendances déterminées par les inégalités de justesse des intervalles, en vertu de la progression arithmétique, ne permettent pas de transporter les harmonies à d'autres notes que celles fixées par ces tendances, sans affecter l'oreille du malaise que produisent des intervalles faux, parce que les rapports ne sont plus les mêmes. Par exemple, le nombre 7, qui donne la dissonance attractive du quatrième degré avec la dominante, établit un rapport qui ne peut exister qu'entre ces deux notes, suivant leur fonction qui consiste à faire pressentir le retour à la tonique, ou la préparation à une modulation nécessaire. Ajoutons qu'une semblable théorie est la négation de toute théorie véritable, car elle réduit l'art et la science à une collection de faits sans liaison. Les lois de la succession harmonique sont anéanties dans un pareil dédale d'accords hétérogènes; et tous les efforts de Kunht pour établir ces lois sans démentir le système de son maître, ont été infructueux dans le livre conforme à cette théorie, qu'il a publié sous le titre : *Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses*, etc. (4) (Traité élémentaire de l'harmonie et de la basse continue, etc.)

Tel fut le dernier système d'harmonie qui ferma le dix-huitième siècle en Allemagne, et qui n'eut point de succès, malgré l'enseignement public qu'en fit son auteur dans plusieurs grandes villes. A l'égard des Traités d'harmonie et de basse continue d'Albrechtsberger (2), de Türk (3), de Portmann (4), de Kessel (5), et de plusieurs autres, je ne crois pas devoir en donner une analyse, parce qu'ils ne renferment des vues plus ou moins nouvelles que dans les détails, et seulement en ce qui concerne des méthodes plus ou moins faciles d'enseignement. C'est ainsi que j'en ai usé pour certains livres du même genre publiés en France dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, par exem-

(1) Augsbourg et Stuttgard, 1792-1798, quatre parties in-4, et deuxième édition, Munich, 1814, in-4, avec 1 vol. de planches.

(2) *Kurzgefasste Methode den generalbass zu erlernen* (Méthode abrégée pour apprendre la basse continue). Vienne, 1792, in-4°.

(3) *Anweisung zum generalbassspielen* (Instruction sur l'accompagnement de la basse continue). Halle, 1792, in-8°, deuxième édition. Halle et Leipsick, 1800, in-8°.

(4) *Leichtes lehrbuch der harmonie composition und des generalbasses* (Méthode facile d'harmonie, de composition et de basse continue). Darmstadt, 1789. In-4°.

(5) *Unterricht im generalbasse zum gebrauche für lehrer und lernende* (Instruction sur l'usage de l'harmonie pour les professeurs et les élèves). Leipzig, 1790. In-8°.

ple, ceux de Bithysi (1) et de Bunetzrieder, qui appartiennent à la même catégorie.

Avant d'aborder la réforme du système d'harmonie par Catel, qui a ouvert le dix-neuvième siècle en France, il me reste à jeter un coup d'œil sur ce qui s'est fait en Italie et en Angleterre dans la dernière partie du dix-huitième.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

REQUIEM DE MOZART

EXÉCUTÉ AUX INVALIDES MARDI, 15 DÉCEMBRE.

Mardi à midi, l'église des Invalides était comble. S'il n'y avait point de luxe de toilettes, car femmes et hommes étaient en deuil, il y avait luxe d'uniformes. Depuis l'autel jusqu'à la porte on ne voyait que des généraux, des amiraux, des députations des écoles militaires, des membres de l'Institut, des ministres, des pairs, des députés, tous plus ou moins ornés de décorations avec ou sans diamants. C'était le coup d'œil le plus magnifique; et le silence religieux, l'attente solennelle, qui s'exprimait sur toutes les figures, pâles de l'éclat lugubre que répandaient les bougies au milieu des draperies noires, dont les murs de l'église étaient tapissés, tout cela donnait à l'ensemble ce caractère imposant, cette majesté grandiose qui accompagnent l'apparition d'un grand homme. Et c'était le plus grand homme du siècle qu'attendait, après un espace de vingt-cinq ans, cette masse assemblée. Napoléon lui-même était attendu, lui, dont les belles et magnifiques actions étaient présentes à la pensée de tout le monde, lui, dont le génie colossal a dû faire taire toutes les passions des partis; lui qui avait réuni la France entière pour le saluer à sa rentrée dans le pays qu'il a élevé si haut. Oui, c'était bien lui-même; personne ne voyait les cendres, la poussière de ce corps dont l'âme était si grande; tout le monde voyait Napoléon lui-même se levant dans son lit, qui était un cercueil, et s'écriant : *Me voilà, Français, parmi vous!*

A l'appel d'un officier d'état-major, le clergé se mit en marche, Monseigneur l'Archevêque de Paris à sa tête, pour recevoir l'empereur à la porte des Invalides. Le tambour battait aux champs, et le cercueil parut, porté par trente-six sous-officiers et par des marins de l'expédition conduits par M. le duc de Joinville. Il n'y avait que l'immortel *Requiem* de Mozart qui pût traduire tout ce qu'on éprouvait en ce moment. Cette sublime musique exécutée d'une manière prodigieuse par l'admirable orchestre Habeneck et par les voix des Pauline-Garcia-Viardot, Persiani, Grisi, Damoreau, Dorus, Albertazzi, Stoltz, Eugénie Garcia, Lablache, Rubini, Tamburini, Duprez, Baroilhet, Levasseur, Massel, Ponchard, Alexis Dupont, Alizard, a produit un effet impossible à décrire. Jamais on n'a entendu un chant plus pur, plus angélique; l'orchestre n'a jamais accompagné avec une discrétion, avec des nuances plus merveilleuses, enfin tout était dominé et inspiré par le génie monumental de cet homme qui, hélas! ne se réveillait point, qui était couché sous ce couvercle en plomb, et ne voyait que du ciel ses vieux militaires à genoux, les larmes aux yeux, son peuple soupirant de douleur, et qui écoutait de là-haut cette musique divine que les anges auraient pu envier.

Il est mort, le grand homme, mais son esprit reste; il est immortel; il durera autant que le monde, et ceux qui ont eu le bonheur d'être témoins de cette dernière phase de la destinée de Napoléon ne l'oublieront jamais.

Henri PANOFKA.

CONCERT DONNÉ PAR M. BERLIOZ.

M. Berlioz a certainement fait beaucoup pour l'éducation du public en fait de musique instrumentale, car c'est à lui qu'on doit de pouvoir, depuis quelques années, entendre des compositions compliquées, et suivre sans trop de peine dans leurs détours multiples, tous les caprices fantastiques des musiciens les plus hardis. Ce fut, il est vrai, au moyen d'un système d'éducation forte et même rigoureuse, car il a exigé ainsi de ses auditeurs une force d'attention sans laquelle on n'arrive jamais à comprendre rien de digne ni d'élevé. Le vulgaire répète encore, il est vrai, qu'un divertissement ne doit pas être une fatigue; mais cela est bon pour les gens qui ne sont pas difficiles en fait d'art. Il est, à coup sûr, beaucoup plus facile de comprendre une lithographie coloriée que *la Peste de Jaffa*, et un quadrille, que la symphonie avec chœurs; mais quand on s'arrête à ces petites choses, on n'a plaisir qu'aux gentillesses seules, et l'on demeure incapable de jouir des pages sublimes qui ne peuvent être senties qu'avec réflexion et recueillement, tandis que le contraire existe pour les gens qui se sont avancés tout de suite. On ne saurait trop le répéter : en fait d'art et de science, qui peut le plus, peut le moins. Parce qu'on s'est laissé ravir dans une heure de sublime extase à sonder les immenses profondeurs de beauté que recèlent une Sainte Famille de Raphael ou de Léonard de Vinci, on n'est pas incapable de sourire aux jolies esquisses de Gavarni et aux bambochades de Charlet. Celui qui a pu monter, peut toujours redescendre, et jouir ainsi à tous les degrés des hauteurs ardues de l'intelligence. Il n'en est pas de même de ceux qui s'arrêtent dans leur paresse aux degrés inférieurs, et ne jouissent jamais que d'un point de vue plus ou moins borné. Règle générale : Voulez-vous multiplier vos jouissances; cumuler les plaisirs du vulgaire et les joies des hommes délicats? Travaillez à élargir votre intelligence, votre *sensorium*, pour qu'ils puissent recevoir tout ce que la nature matérielle et immatérielle nous a réservé d'enivrements.

M. Berlioz a donc rendu service au public qui lui a prêté attention, en l'habituant, pour ainsi dire malgré lui, à entendre des choses profondément pensées, à réfléchir sur la cause de ses émotions. Il a provoqué chez ses auditeurs la disposition à cette sorte d'analyse qui ne tue pas le plaisir, mais qui le multiplie au contraire, en familiarisant avec de nouveaux moyens, avec des ressources plus étendues. Aujourd'hui, la première symphonie fantastique qui parut jadis un hiéroglyphe grandiose, est devenue tout simplement une fort belle œuvre, dont on suit facilement les pensées de détail qu'on rattache sans plus de peine à l'idée principale. Il en est de même de la symphonie de *Roméo et Juliette*, qui a trouvé du moins les esprits convenablement préparés pour l'appréciation de ce grand travail.

J'ignore si l'*Orientale* de Victor Hugo est bien orientale, mais je sais que la musique faite sur ces vers par M. Berlioz peut vous donner à cet égard les hallucinations les plus charmantes, et faire voluptueusement rêver aux félicités les plus musulmanes. Un quatuor mystérieux y dialogue d'une façon très remarquable tour à tour avec le chœur et avec l'orchestre, et de ces trois éléments résultent de séduisantes combinaisons dont le travail ne saurait être analysé ici, surtout après une seule audition. Le chant sur la mort de

(1) Exposition de la théorie et de la pratique de la musique suivant les nouvelles découvertes. Paris, 1754. In 8°.

(2) Nouvel essai sur l'harmonie. Paris, 1779. In-8°.

l'empereur Napoléon est établi sur les stances de Béranger : *Des Espagnols m'ont pris sur leur navire*. Ici, la voix de basse qui représente l'idée de la vieille armée, plane en maîtresse sur l'orchestre et sur le chœur des Espagnols qui lui répondent respectueusement et dans une demi-teinte douloureuse. A chaque stance, le travail de l'orchestre change en prenant pour prétexte le sentiment des paroles. Ce chant est partout profond, digne et majestueux, sauf la phrase *Pauvre soldat*, etc, pleine de sensibilité, il est vrai, mais susceptible d'une vogue chauvinique, si elle pouvait être arrachée de ce tissu si magnifiquement serré.

Alizard a récité ce chant de garde impériale avec un talent profond et qui croît tous les jours, comme il l'a prouvé encore le soir même par la manière excellente dont il a fait preuve dans le rôle de Marcel des *Huguenots*.

A. SPECHT.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Un nom que le succès accompagne partout vient de prendre sous la protection de son prestige dramatique les destinées un peu chancelantes du Gymnase. M. Scribe, après l'éclatant triomphe du *Verre d'eau* au Théâtre-Français, ne craint pas de se faire concurrence à lui-même par un triomphe d'aussi bon aloi, mais cependant plus modeste, sur une scène secondaire. M. Scribe est homme à mener de front deux succès ; tandis que des verves moins fécondes suffisent à grand'peine à alimenter de loin en loin quelque médiocre réussite, il ne serait pas embarrassé pour réussir dans dix pièces à la fois. *Le Lion amoureux* continuera dignement au Gymnase la vogue qu'ont eue à ce théâtre presque tous les ouvrages précédents de l'auteur.

Dans le nouveau vaudeville, absence complète d'invention, mais des détails charmants ; une intrigue qui se traîne dans les lieux communs de la séduction, mais de la finesse, de l'imprévu dans le dialogue. Il semble que M. Scribe se propose toujours le problème de faire quelque chose de rien, d'enlever les suffrages des spectateurs par des moyens en apparence impuissants. Ne dirait-on pas qu'il cherche à justifier dans sa conduite la moralité de la dernière comédie : *De grands effets par de petites causes*.

Georges, marquis de Newcastle, est un des *lions* les plus brillants de Londres. La mort d'une tante vient de le mettre en possession d'immenses domaines où il vent aller reposer son élégante corruption un peu fatiguée des conquêtes faciles, des ivresses quotidiennes et des émotions du jeu. Notre lion, comme on voit, n'est pas encore amoureux. Mais patience ! M. Scribe créera tout exprès pour lui une héroïne telle qu'il faudra bien que son cœur se rende. Georges arrive dans une auberge tenue par un de ses fermiers. Il est nécessaire que vous sachiez que Georges est suivi comme par son ombre par une espèce de caricature ayant nom lord Pelham. Ce Pelham est spécialement destiné dans la pensée de l'auteur à montrer au parterre, dépouillés de leur charme et de leur élégance, et par conséquent ridicules et repoussants, ces vices qui se font presque aimer dans le personnage de Georges. Pelham, courant fastueusement sur la grande route en chaise de poste, a rencontré une jeune fille cheminant fort modestement à pied, et dont la distinction contrastait singulièrement avec cette manière économique de voyager. Cette jeune fille, qui s'appelle Cicily, arrive à son tour à l'auberge. Elle était presque la fille adoptive de la marquise de Newcastle, de cette vieille tante dont la mort vient d'enrichir Georges. Sous la direction, et par les soins de la marquise, elle a reçu une excellente éducation. Après être restée quelque temps éloignée du château, elle y revient croyant y trouver encore sa bienfaitrice ; mais elle sera cruellement détrompée, lorsqu'au lieu de l'accueil bienveillant qu'elle espérait, elle ne rencontrera que les perfidies et les attaques de Georges.

En effet, la dépravation de Georges est singulièrement tentée par la pauvreté et la candeur de la jeune fille ; il n'est pas habitué à ces sortes d'amours ; ce sera pour lui une innovation piquante. Comme il a été le compagnon d'enfance de Cicily, il lui est facile d'établir entre elle et lui, à la faveur d'anciens souvenirs, une intimité assez rapide, dans laquelle même il voit la confirmation de ses espérances. Mais Cicily s'étant aperçue du sens que Georges voulait donner à leur réciproque amitié, s'indigne des piéges tendus à sa bonne foi. Georges alors éclate en menaces, mais elle l'atterre sans appeler contre lui d'autre force que celle d'une vertu calme et méprisante. Cependant la nuit, le lion qui ne se tient pas pour battu, entre dans la chambre de Cicily. Mais la jeune fille s'élance à la fenêtre, et là, prête à sacrifier ses jours à son honneur, force Georges à accepter toutes les conditions qu'elle veut lui imposer, c'est-à-dire à la respecter et à la faire conduire dès la pointe du jour au château où elle compte se mettre sous la protection de la marquise de Newcastle. Georges est enfin subjugué par l'ascendant de la jeune fille ; il réparera envers elle les torts qu'il a commis dans sa pensée, et lui donnera son nom.

On le voit, toutes les situations de ce vaudeville sont vulgaires, sauf celle qui est empruntée à Walter Scott dans le roman d'*Ivanhoe*. Mais M. Scribe a eu l'art de donner du relief à tout cet ensemble un peu vieilli, par le coloris habile sous lequel il l'a déguisé ; il y a là, du reste, mille incidents fort ingénieux, et dont l'arrangement surprend et tient en haleine l'intérêt du spectateur. Madame Volnys, lorsqu'elle se laisse être naturelle, touche et plaît ; malheureusement il lui arrive souvent de gâter son jeu à plaisir. Tisserant, dans le rôle de Georges, a mérité des éloges.

Quatre-vingt-six moins un, vaudeville en un acte par MM. Anicet Bourgeois et Brisebarre, n'a que médiocrement réussi au théâtre de la place de la Bourse. Vous vous expliquez difficilement cette espèce de formule algébrique que vous trouveriez mieux placée dans un livre de mathématiques que sur la scène. Cependant, pour peu que vous veuillez vous donner la peine de réfléchir, elle vous paraîtra parfaitement claire. M. Labrador, commis-voyageur, a tour à tour exploité tous les départemens, dans lesquels il a laissé non seulement des marchandises, mais encore une victime de ses séductions. Un seul département, celui de la Seine, s'est soustrait à cet impôt prélevé par l'irrésistible Labrador. Aussi notre commis voyageur tient-il essentiellement à compléter son chiffre. Un riche négociant de Paris, M. Gravatier, voulant marier mademoiselle Calixte, sa fille, se charge de lui procurer un gendre d'une qualité supérieure. Labrador, qui est tenté par la belle dot de mademoiselle Calixte, pense qu'il remplit toutes les conditions nécessaires à un époux confectionné dans le goût de M. Gravatier. Un autre candidat à la main de la jeune personne, M. Bourgognia, voulant se défaire d'une concurrence redoutable, fait venir à Paris un grand nombre des victimes de Labrador. Cette apparition empêche le mariage de l'infortuné commis-voyageur, qui ne peut compléter son chiffre, et en reste à quatre-vingt six moins un.

Dans *Charlot*, vaudeville en trois actes donné par MM. Vanderburch et Lockroy au théâtre des Variétés, vous verrez un mari et sa femme qui s'intriguent au bal de l'Opéra, et soupent ensemble sans se reconnaître, puis un jeune niais qui vient brocher sur le tout. La donnée de la pièce est impossible, mais il paraît qu'on sauve tout à la scène avec de l'esprit.

Correspondance.

A M. le Rédacteur de la GAZETTE MUSICALE.

Monsieur,

Permettez-moi quelques observations sur les trois accords de l'abbé Roussier, signalés par M. Fétis père, comme intolérables, et manquant, suivant son expression, de *tonalité*, mot dont j'ai le malheur de ne pas connaître la valeur précise.

L'abbé Roussier, en partant du principe arbitraire de la basse fondamentale de Rameau, a pu en effet s'égarer dans ses combinaisons d'accords; et tels que ces trois accords sont présentés, ils choquent les convenances de l'oreille dont les *Aristoxéniens* faisaient avec raison la base des combinaisons sonores.

Le premier de ces accords { *sol* d., *ré* d., *fa, la, ut* / 0 7 9 4 4 (1), que le savant abbé a appelé *onzième diminuée*, pourrait être toléré dans l'ordre { *la, ut, ré* d., *fa, sol* d. / 0 3 6 8 11, et suivi immédiatement de la consonnance complète en *fa* gaie ou majeure, *qui y est contenue*, ou de celle en *la* triste ou mineure; et je ne serais pas étonné que quelqu'un de nos romantiques compositeurs en eût déjà fait usage. Toutefois je ne l'admets point dans ma nomenclature où il serait désigné comme *quatrième de troisième et dixième* (2).

Celui { *sol, ré* d., *fa, la, ut* / 0 8 10 2 5, dit quinte superflue avec quarte et septième mineure, qui ne diffère du précédent que par la suppression du dièse du *sol*, s'il ne produit pas un effet satisfaisant dans cet ordre, est parfaitement convenable dans celui { *ré* d., *mi* b., *fa, la, ut, sol*, pour passer en / 0 2 6 9 4 *fa* ou en *si* b., gais ou majeurs. C'est pour moi l'accord de *dixième et deuxième en gai*.

Enfin l'accord { *mi, ré* d., *fa, la, ut* / 0 11 4 5 8, qui ne diffère des précédents que par la substitution du *mi* au *sol*, employé dans l'ordre { *mi, la, ut, ré* d., *fa* / 0 5 8 11 4, est parfaitement convenable pour terminer en *la* triste, dont il contient aussi la consonnance complète; et il existe dans ma nomenclature, soit comme *onzième et prime, en triste*, ou comme *onzième et dixième, en gai*.

J'ai pensé, monsieur, que ces observations pouvaient être de quelque intérêt pour vos lecteurs, et que par conséquent vous voudriez bien leur accorder une place dans votre utile *Revue musicale*.

J'ai l'honneur, etc.

Le baron BLEIN.

Paris, 29 novembre 1840.

(1) Les chiffres indiquent l'ordre chromatique des notes, et ceux qui sont soulignés sont portés à l'aigu.

(2) Qualifications prises dans l'ordre chromatique dont j'ai fait la base de mon système.

Nouvelles.

*** Demain, vendredi, à l'Opéra, la septième représentation de *la Favorite*, de Donizetti, qui attire la foule.

*** Madame Guy-Stéphan est sur le point de faire à l'Opéra son troisième début qui aura lieu dans la pantomime. Cette dame remplira le rôle de Thérèse dans le ballet de *la Somnambule villageoise*.

*** Un journal donne la nouvelle suivante : « On assure que mademoiselle Fanny Elssler ne rentrera pas à l'Opéra, et que son engagement est définitivement rompu. Retenue par les couronnes et par les dollars que lui prodiguent les États-Unis, l'habile danseuse avait laissé expirer le terme de congé que lui accordait l'Académie royale de musique. Ce congé ayant été prolongé jusqu'au 1er décembre, et mademoiselle Elssler n'arrivant pas, l'administration, après avoir fait preuve de tolérance et de bonne volonté, a usé de son droit en renonçant à des services qu'elle payait fort cher. Le traitement de mademoiselle Fanny Elssler, y compris les feux et l'évaluation du congé, montait à quatre-vingt et quelques mille francs. »

*** Parmi les solistes du *Requiem* de Mozart exécuté aux Invalides, nous avons omis de citer M. Alizard, de l'Opéra, et M. Masset, de l'Opéra-Comique, qui en faisaient partie.

*** La reprise de *la Donna del Lago*, de Rossini, a obtenu un brillant succès au Théâtre-Italien. Rubini et mademoiselle Grisi ont été admirables comme toujours; Morelli, Mirate et mademoiselle Albertazzi très faibles. On devrait bien y regarder à deux fois avant de réengager ces quasi-chanteurs qui déparent le beau quintetto italien. Il est question de l'engagement de mademoiselle Pauline Garcia-Viardot. Ce serait réaliser le vœu de tous les dilettanti, qui applaudiront avec enthousiasme cette jeune et excellente cantatrice.

*** Le Théâtre-Italien annonce pour dimanche une représentation extraordinaire des *Puritani*.

*** Il est question de reprendre *la Dame blanche* au théâtre de l'Opéra-Comique. Masset y remplira le rôle de Georges qui lui a toujours été destiné dans cette reprise.

*** L'Opéra-Comique médite, pour cette saison, des *bals parés et masqués* où l'on n'entrera qu'au prix de *quinze francs* par personne. On veut, de cette manière, y intéresser la *fashion* et ne pas exposer les richesses de la salle aux dégâts que pourrait y commettre l'autre monde.

*** Voici le programme du concert que la Société des concerts du Conservatoire donnera le 20 décembre, à deux heures, au bénéfice des victimes de l'inondation : 1° Symphonie en *si* bémol de Beethoven; 2° Chœur d'*Euryanthe* de Weber (Affranchissons notre patrie), les solos chantés par MM. Massol, Alizard et Ferdinand Prévost; 3° Duo concertant pour deux violons, composé par Charles Dancla, et exécuté par l'auteur et son frère Léopold Dancla; 4° Duo du *Mariage de Figaro* de Mozart, chanté par mesdames Damoreau et Dorus Gras; 5° Ouverture du *Jeune Henry* de Méhul (avec seize cors); 6° Fragment de l'*Oratorio* de Handel (Judas Machabée). L'orchestre sera dirigé par M. Habeneck. On peut se procurer des billets au bureau de location au Conservatoire de musique.

*** Le concert de mademoiselle Aglaé Masson, jeune pianiste de treize ans, premier grand prix de piano du Conservatoire, aura lieu dimanche 20 décembre au Conservatoire.

*** M. César-Auguste Franck donnera quelques séances musicales dans les salons de M. Pape, rue des Bons-Enfants, 19. Il y fera entendre des trio et solo de sa composition ainsi que de la musique d'ensemble de Rigel, Ries, Beethoven, Mendelssohn Moscheles, etc. La première séance aura lieu le dimanche 27 décembre 1840, à une heure précise; et ensuite de quinze en quinzaine.

*** L'orchestre Valentino a exécuté la semaine dernière plusieurs fois une ouverture du célèbre pianiste Rosenhain, qui a fait connaître le talent de cet artiste remarquable pour la musique instrumentale. C'était l'ouverture d'un opéra, *Une Visite à Bedlam*, qui a obtenu de beaux succès sur les théâtres de l'Allemagne. Des mélodies fraîches et distinguées, une instrumentation qui dénote une grande science chez l'auteur, et des effets de détail que l'excellent orchestre a su faire valoir par sa parfaite exécution; telles sont les qualités qui ont fait applaudir cette ouverture. Espérons que le jeune compositeur trouvera bientôt occasion de déployer son talent dramatique dans un ouvrage pour une de nos scènes lyriques.

*** Nous recommandons à l'attention de nos lecteurs le catalogue, publié dans nos annonces de ce jour, des ouvrages édités par M. Delloye. La beauté et l'élégance de ces volumes, le mérite des textes et la perfection des gravures de la plus grande partie, enfin la variété des divers ouvrages, offrent un choix étendu pour tous les goûts. Nous signalons particulièrement le nouveau volume *Paris-Londres*, *Kepsake français pour* 1841, supérieur à ceux des années précédentes qui ont obtenu tant de succès, *les Types et caractères anciens*, charmant album en même temps qu'il est livre de bibliothèque, *la Galerie des femmes de Shakspeare*. On ne peut offrir de plus belles étrennes, et il faut louer M. Delloye du prix modéré auquel il les propose au public.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — Théâtre-des-Arts. — M. Marié, de l'Académie royale, a donné, le 4 décembre, une représentation de *Guillaume Tell*. Ce jeune artiste a de fort belles qualités dans la voix, mais nous ne saurions asseoir un jugement définitif sur lui, car il nous a paru très fatigué du voyage, sans doute, et aussi d'un enrouement qui a nécessairement dû paralyser une partie de ses moyens. Madame Hébert a délicieusement chanté le rôle de Mathilde et a été applaudie à plusieurs reprises.

*** *Boulogne-sur-Mer.* — La première messe de Lesueur, cette remarquable production du grand-maître, a été redite cette année par la Société philharmonique pour célébrer la fête de Sainte-Cécile. Étudiée avec soin sous la direction d'un chef d'orchestre habile, on a mieux apprécié cette fois plusieurs détails qui avaient échappé à la première audition. Ce résultat aura une heureuse influence sur notre avenir musical, car aujourd'hui on a la conviction de ce que l'on peut faire par des études consciencieuses et assidues. M. Croisez, dont les compositions pour la harpe ont déjà mis le talent en relief, a fait pour cette solennité un *Domine salvum* avec solos et chœurs. Cette nouvelle production est d'un mérite incontestable.

*** *Lyon.* — Hier, dans la soirée, le feu a pris dans l'une des salles de l'Hôtel-de-ville, où il a été promptement étouffé sans avoir causé de dommages sérieux. Mais nous sommes la ville aux interminables fléaux. Cette nuit un terrible incendie s'est manifesté tout-à-coup dans le théâtre du Gymnase, sur la place de la Préfecture, d'où il a bientôt répandu une telle clarté que le ciel paraissait comme embrassé et que des communes environnantes on a pu croire que Lyon, à peine sorti de l'inondation, allait s'abîmer dans les flammes. Vers minuit, le concierge, en faisant sa deuxième ronde, sentit comme une odeur de brûlé; assisté de plusieurs personnes et de trois pompiers qu'il était allé chercher au poste de la Préfecture, il fit des recherches minutieuses, après lesquelles il se retira, croyant, comme toutes les personnes qui l'accompagnaient, qu'il s'était trompé. Mais tout-à-coup, vers les trois heures du quart du matin, il se réveilla au craquement des débris et au bruit intérieur des flammes, et n'eut que le temps de se retirer en toute hâte. Tout secours était devenu inutile : l'incendie commençait à se développer à l'extérieur, et à six heures du matin il ne restait plus rien du Gymnase qui heureusement, faut-il encore le dire, s'était abîmé sur lui-même. Tous les efforts ont dû être employés à garantir les maisons de la place. Décors, garderobes des artistes, tout a été dévoré par ce sinistre. Ainsi, pour la nouvelle direction, l'année 1840 a été cruellement funeste. Après l'incendie du Cirque, l'inondation, et après l'inondation la destruction du théâtre qui seul pouvait la soutenir, l'aider à attendre des temps meilleurs.

*** *Marseille, 1 décembre.* — Vendredi, *Robert-le-Diable* a produit son effet ordinaire. Le chef-d'œuvre de Meyerbeer a été représenté devant un public imposant avec un ensemble digne des premiers jours de son apparition. Le rôle de Bertram était joué par Dérivis qui a recueilli de nombreux applaudissements. Après le trio du cinquième acte, Robert, Alice et Bertram ont été appelés par la salle entière et applaudis chaleureusement.

*** *Nismes, 26 novembre.* — Trop long-temps demeuré dans une léthargie presque complète, notre théâtre semble aujourd'hui s'éveiller. Notre ville possède une troupe dont l'ensemble ne laisse rien à envier à aucune ville de province. Les grands ouvrages lyriques, que les Nismois n'allaient guère applaudir, qu'ils refusaient même d'écouter, chantés qu'ils étaient alors par des acteurs d'un talent douteux, attirent la foule, et jamais les belles mélodies de Rossini, de Meyerbeer, d'Auber et de Halevy, n'ont eu une si grande popularité. Darèxy demeure définitivement attaché à notre théâtre en remplacement de Cœuriot, éloigné de la scène par une longue maladie. Il a beaucoup réussi dernièrement dans une représentation de *Robert*. Après avoir chanté la *Sicilienne* avec souplesse, il a enlevé les applaudissements de toute la salle dans les deux grandes phrases : *Des Chevaliers de ma patrie*, et *Conquis par ma valeur*. C'est par le rôle d'Alice que mademoiselle Tremblay a terminé ses débuts. Cette jeune personne possède une fort jolie voix, conduite par une méthode qui rappelle les conseils et les heureuses leçons de Ponchard.

*** *Montpellier.* — Notre troupe est complète; mademoiselle Lemesle a terminé heureusement sa troisième épreuve, et depuis, *la Prison d'Édimbourg* et *Jean de Paris* ont confirmé ses premiers succès. Le répertoire s'enrichit chaque semaine : la *Juive*, *Robert*, *Guillaume*, *Lucie* et la *Muette* ont été donnés déjà trois ou quatre fois; mais cette préférence accordée au grand opéra n'est point exclusive, et l'opéra-comique se produit fort heureusement le lendemain des grandes représentations. C'est ainsi que vingt-cinq opéras de tout genre ont été remis à la scène : *Mazaniello*, *l'Éclair*, *le Comte Ory*, *le Shérif*, *les Treize*, etc.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.*—Sir Richard Torpill, l'un des rédacteurs du journal *le Sun*, vient de faire la découverte du manuscrit d'une comédie fantastique ayant pour titre *la Branche de myrthe*. Cet ouvrage, dont l'auteur est inconnu, est attribué à Shakspeare.

*** *Bruxelles.* — La commission administrative de la Société philharmonique a résolu d'acquérir un local. Elle a fait choix du vaste emplacement qu'occupait autrefois l'hospice des Enfants-Trouvés, Marché-aux-Poulets. Cette propriété appartient à son chef de musique, M. Bender; une salle y sera construite dans des proportions telles qu'on n'en aura pas de plus grandes à Bruxelles.

*** *Liége.*—Hier, à onze heures du matin, M. Buekens a coulé la statue de Grétry. Beaucoup de personnes ont assisté à cette opération qui s'est faite sans danger. Il se passera quelques jours encore avant que l'on puisse s'assurer de la réussite du coulage.

*** *Roterdam, 3 décembre.* — La troupe française du théâtre de La Haye, toujours si bien dirigée par M. Miro, est venue donner la semaine dernière une représentation de *Robert-le-Diable*, sur notre théâtre. L'opéra de Meyerbeer a été accueilli de la manière la plus brillante. A la fin du spectacle le public charmé par une exécution des plus satisfaisantes a rappelé à grands cris madame Miro, mademoiselle Klotz, qui ne cesse de faire des progrès, Valgalier et le chevalier Bertram, qui partagea le triomphe de ses camarades.

*** *Munich.* — Les chanteurs et l'orchestre royal se sont réunis pour donner une série de concerts de musique sacrée, sous la direction de M. Lachner. Au premier, on exécutera *le Banquet d'Alexandre*, de Haendel.

*** *Dresde.* — Le jour de son passage par notre ville, S. A. I. la grande-duchesse Hélène a assisté à l'Opéra. On représentait *Macbeth*. Il est heureux que l'auguste étrangère n'est pas attendu la fin de la pièce, elle aurait été témoin d'une altercation publique entre les deux cantatrices madame Schrœder-Devrient et mademoiselle Marr, et à la suite de laquelle cette dernière a éprouvé sur la scène une défaillance qui l'a mise hors d'état de chanter le dernier acte de la pièce.

*** *Stuttgart.* — M. Ernst, le célèbre violoniste qui est attendu sous peu de jours à Paris, a donné ici un concert qui avait attiré l'élite de notre société et tous les dilettanti de la ville. Nous avons admiré le jeu si pur et si correct de ce grand artiste, et applaudi avec enthousiasme les trois morceaux de sa composition, savoir : une grande fantaisie sur la marche d'*Othello*, un caprice sur *le Pirate*, et l'andante et l'allegro capricioso sur *le Carnaval de Venise*.

*** *Naples.* — L'opéra de *Saffo*, écrit pour mademoiselle Pixis par le maestro Pacini, vient d'obtenir un immense succès, auquel a grandement contribué la jeune et célèbre cantatrice. Le défaut d'espace nous empêche de donner plus de détails.

*** *Prague.* — Le célèbre pianiste Moschelès, venu à Prague pour voir sa vénérable mère, a donné un concert au bénéfice des pauvres, qui avait attiré l'élite de la société. La verve de l'exécution du grand maître en l'art de jouer du piano, a excité des applaudissements unanimes.

Le Directeur, A. SPECHT.

Ouvrages illustrés pour Etrennes. — Librairie DELLOYE,

PLACE DE LA BOURSE, 13.

PARIS-LONDRES. KEEPSAKE FRANÇAIS POUR 1840-1841.

Un magnifique volume grand in-8°, papier vélin, composé de 26 Nouvelles et de Poésies de nos meilleurs écrivains, et orné de 26 belles gravures anglaises. — Prix broché : 13 fr.; relié en maroquin, doré sur tranche : 21 fr.; demi-reliure, dos de maroquin, doré sur tranche : 18 fr. — On peut fournir aux mêmes prix chacun des trois volumes publiés en 1837, 1838, 1839.

GALERIE DES FEMMES DE SHAKSPEARE.

Un vol. grand in-8, papier vélin, composé de 46 PORTRAITS et de NOTICES littéraires pour chaque personnage. — Prix broché : 23 fr.; relié en maroquin : 32 fr.; en demi-reliure, 28 fr.

LES FASTES DE VERSAILLES, par H. FORTOUL.

Un vol. grand in-8, papier vélin, orné de 24 magnifiques gravures sur acier, et de 18 vignettes sur bois. — Prix, broché : 22 fr.; relié en maroquin : 31 fr.; demi-reliure : 27 fr. 50 c.

TYPES ET CARACTÈRES ANCIENS,

DESSINÉS PAR TH. FRAGONARD et DUFEY, TEXTE PAR A. MAZUY.

Un vol. in-4, formant Album, composé de 20 dessins lithographiés en 4 couleurs, et de 20 feuilles de texte avec lettres ornées et culs-de-lampes, imprimé sur papier vélin superfin.

Ce volume entièrement terminé, contient les sujets suivants, XVe, XVIe, XVIIe siècles : L'Ecolier. — La Courtisanne de Venise. — Le Mignon. — La Bohémienne. — Le Bravo — La Camerera mayor. — Le Fou en titre d'office. — L'Empirique. — La Châtelaine. — Le Pèlerin. — Le Nain. — L'Aventurier. — La Fille d'honneur de Catherine de Médicis. — L'Astrologue. — Le Page. — Le Roi des Ribauds. — La Favorite. — Le Lansquenet. — Le Ménestrel. — Le Recruteur.

Prix du volume en demi-reliure, couverture imprimée : 24 fr.

FABLES DE FLORIAN,

ILLUSTRÉES PAR VICTOR ADAM.

Un vol. grand in-8, papier vélin, orné de 110 gravures sur acier (une pour chaque fable), et de lettres ornées, fleurons et culs-de-lampes gravés sur bois. — Prix, broché : 14 fr.; relié, doré sur tranche : 24 fr.; demi-reliure : 18 fr.

HEURES DE L'ENFANCE,

Poésies religieuses et récréatives par Mme VIRGINIE ORSINI.

Un vol. grand in-8, orné de vignettes sur acier, lettres ornées et fleurons, etc. — Prix, broché, avec couverture imprimée. 8 fr.; relié : 12 fr.; cartonné : 10 fr.

HISTOIRE DES DUCS DE BOURGOGNE,

PAR LE BARON DE BARANTE.

12 vol. in-8, papier fin des Vosges, orné de 126 vignettes, portraits et cartes. — Prix, broché : 75 fr.; et demi-reliure, 100 fr.

FRANCE PITTORESQUE,

DESCRIPTION HISTORIQUE ET STATISTIQUE DES DÉPARTEMENTS ET COLONIES DE LA FRANCE.

2 forts volumes in-4, ornés de 720 vignettes et de 120 cartes gravées sur acier. — Prix, broché : 36 fr.; en demi-reliure : 45 fr.

FRANCE MILITAIRE,

HISTOIRE DES ARMÉES FRANÇAISES DE TERRE ET DE MER, DE 1792 A 1837, par une Société de militaires et de gens de lettres, revue et publiée par ABEL HUGO. Cinq forts volumes in-4, ornés de 2,000 vignettes et 200 cartes ou plans gravés sur acier. — Prix, broché : 61 fr. 80 c.; en demi-reliure : 76 fr.

LA BALALAYKA,

CHANTS POPULAIRES RUSSES, traduits par P. DE JULVÉCOURT. — 1 beau volume in-8, papier vélin, orné de 8 gravures anglaises. Prix, broché : 6 fr.; relié en maroquin : 12 fr.

MUSÉE DANTAN,

GALERIE DES CHARGES, CROQUIS ET STATUETTES DES CÉLÉBRITÉS MODERNES, avec un texte explicatif et biographique. 1 beau vol. in-8, avec 100 portraits. Prix, broché : 12 fr.; en demi-reliure : 14 fr.

MUSÉE DE LA CARICATURE,

COLLECTION DE 240 CARICATURES les plus remarquables depuis le XVe siècle jusqu'en 1815, avec Notices par nos meilleurs écrivains. 2 vol. in-4, prix, broché : 48 fr.; en demi-reliure : 54 fr.

LA PEAU DE CHAGRIN,

PAR H. DE BALZAC.

1 vol. grand in-8, orné de 110 vignettes gravées sur acier, et tirées en taille-douce dans le texte même. — Prix, broché : 15 fr.; relié : 25 fr.; demi-reliure : 20 fr.

BIBLIOTHÈQUE CHOISIE

A 1 fr. 75 c. le volume, format grand in-8°.

Une gravure par volume.

Ouvrages parus :

MÉMOIRES DU DUC DE SAINT-SIMON, d'après le manuscrit autographe. 40 vol. dont 2 de tables. 33 vol. sont en vente. L'ouvrage sera terminé en janvier prochain.

LES HISTORIETTES DE TALLEMANT DES REAUX. Nouvelle édition, revue et augmentée d'après le manuscrit autographe; par M. de Monmerquier. 10 vol.

LES SOUVENIRS DE LA MARQUISE DE CRÉQUY. 9 vol.

MÉMORIAL DE SAINT-HÉLÈNE, par le comte de Las Cases; suivi d'un Résumé de l'ouvrage d'O'Meara. 9 vol.

OEUVRES POLITIQUES ET LITTÉRAIRES DE NAPOLÉON. 1 vol.

L'HOMME AU MASQUE DE FER, par le bibliophile Jacob. 1 vol.

LETTRES SUR LE NORD. Voyage en Suède, Danemarck, Laponie, etc.; par X. Marmier. 2 vol.

OEUVRES CHOISIES DE RONSARD. 1 vol.

OEUVRES DE GILBERT. 1 vol.

POÉSIES DE J. REBOUL, de Nismes. 1 vol.

L'AME EXILÉE, par Anna Marie. 1 vol.

MACBETH, de Shakspeare. Traduction littérale en vers, par J. Lacroix. 1 vol.

LE MOINE. Traduction nouvelle, par Léon de Wailly; 2 vol.

LE MAÇON, par Michel Raymond. 2 vol.

FRAGOLETTA, par H. de la Souche. 2 vol.

SOUS LES TILLEULS, par Alphonse Karr. 2 vol.

LE CHEVALIER DE SAINT-GEORGES, par Roger de Beauvoir. 4 vol.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER,

97, RUE RICHELIEU.

—

ALBUM DES PIANISTES

pour 1841,

composé par

MM. HELLER, HENSELT, LISZT, PIXIS, THALBERG ET E. WOLFF.

Cet ouvrage contiendra :

N° 1. Scherzo de Heller.
2. Variations de concert sur des motifs de *Robert le Diable*, par Henselt.
3. Grande valse mélancolique, par Liszt.
4. Fantaisie sur des motifs de *la Vestale*, de Mercadante, par Pixis.
5. Fantaisie sur des motifs de *la Donna del Lago*, par Thalberg.
6. Quatre Mazurkas par E. Wolff.

Orné du Portrait de M. E. Wolff.

Elégamment relié en velours; tranche dorée.
Prix net : 50 fr.
Reliure élégante, tranche dorée, *net :* 20 fr.

—

ALBUM MEYERBEER.

DOUZE MÉLODIES.

Paroles de

MM. EMILE DESCHAMPS et HENRI BLAZE;

musique de

G. MEYERBEER.

Cet Album contient :

N° 1. Fantaisie.
2. Seul.
3. La Marguerite du Poëte.
4. Suleika.
5. Le Jardin du Cœur.
6. Guide au bord ta nacelle.
7. Scirocco.
8. La chanson de maître Floh.
9. Chanson des Moissonneurs vendéens.
10. De ma première amie.
11. Elle et Moi.
12. Chanson de Mai.

Relié en velours, tranche dorée, prix *net :* 20 fr.
Reliure élégante, tranche dorée, prix *net :* 15 fr.

—

ALBUM

DE 12 ROMANCES,

mises en musique par

J.-J. MASSET.

N° 1. Aimer seul.
2. Pourquoi partir.
3. La Mère.
4. Me voilà.
5. Souvenirs d'Enfance.
6. Quand le roi passa.
7. Le Carnaval.
8. L'Inconstance.
9. La Novice.
10. Les Fileuses.

Orné de 12 belles Lithographies; élégamment relié; tranche dorée. — *Prix net:* 10 fr.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR LES ÉDITEURS DE PARIS (1).

QUADRILLES.

ROSISIO. Fernand Cortès.	4 50
KONTSKI. Les Camélias.	4 50
VIMEUX. Silvio. Quadrille facile.	4 50

VALSES.

FARBACH. La Course en traîneau, exécutée aux concerts Vivienne.	4 50
STRAUSS. Op. 113. Les Gnomes.	4 50
— Op. 115. Les Feuilles de Rose.	4 50
— Op. 116. Nouvelles valses de Vienne.	4 50
— Op. 118. Le Myrthe.	4 50
— Op. 119. Recette pour la valse.	4 50
— Op. 120. La Sainte Cécile.	4 50

ROMANCES ET NOCTURNES.

THYS. Nos 1. La Laitière et la Porteuse d'eau. Nocturne.	2 50
— 2. Les Coureurs de nuit. *Id.*	2 50
— 3. Une fameuse peur. *Id.*	2 50
— 4. La Chasse au sanglier. *Id.*	2 50
— 5. Un mauvais numéro. *Id.*	2 50
— 6. La Sentinelle perdue. *Id.*	2 50
VIMEUX. Le Départ des Cloches.	2 »
PANSERON Récréations vocales à 3 et 4 voix égales, à l'usage des écoles de musique, des pensionnats, etc.	
— Nos 44. *Ave Maria* (de Rossini), à 4 voix.	2 »
— 45. Souvenir (d'A. Panseron), chœur à 3 voix.	3 »
— 46. La Prière du matin (de Rossini), à 3 voix.	3 »
— 47. Les Prix (de Rossini), à 3 voix.	3 »
— 48. *Benedictus* (d'A. Panseron), à 4 voix.	3 »
MASINI. La Veille des noces, nocturne à 2 voix.	2 »
— Cantique du mois de mai, romance.	2 »
E. MECATTI. *La Lontananza*, duetto da camera. T. B.	5 »
VOGEL. Leur Chaumière, mélodie. Ténor.	2 »
— Ma Frégate, mélodie. Basse.	3 »
— Le Kabyle, mélodie. Basse.	2 »
MARQUERIE. La Tireuse de cartes.	2 »
GIACOMELLI. La Vierge des bois.	2 »
VERROUST. Stances à l'Hymen.	2 »
SCHUBERT. Sans toi.	2 50

(1) Toute musique annoncée dans la *Gazette musicale* se trouve à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

Médailles d'or 1827, 1834 et 1839.

PIANOS

DE J. PLEYEL ET Cie.

Facteurs du Roi et de S. A. R. le duc d'Orléans.

Magasins : *Boulevard Montmartre*, 18, et *rue Rochechouart*, 20.

On trouve constamment dans ces deux établissements un choix complet d'instruments de toutes les formes et de tous les prix, qui ne laissent rien à désirer tant pour la qualité et l'intensité du son, la solidité et la perfection du mécanisme, que pour le fini et l'élégance de la main-d'œuvre.

Tous les pianos sont vendus avec GARANTIE.

En outre, la maison du Boulevard a toujours un grand nombre de PIANOS A LOUER, et un assortiment de PIANOS D'OCCASION à vendre à des prix très modérés.

La maison se charge aussi de toutes les RÉPARATIONS, aux meilleures conditions possibles.

Les immenses approvisionnements que cette maison possède en bois et matières premières de toute nature, sont la meilleure garantie qu'elle puisse offrir au public de l'excellente construction de ses instruments, qui ont acquis à juste titre une réputation européenne.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 74.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), P. SMITH, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
5 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 20 décembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, VOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, tels que : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

Pour satisfaire au désir qui nous a été exprimé par un grand nombre de nos Abonnés de la province, nous ferons, à la fin de décembre, traite de 34 fr. sur tous ceux dont l'abonnement finit à cette époque. Nous prions MM. les Abonnés qui n'auraient pas l'intention de renouveler leur abonnement, de nous en prévenir par lettre non affranchie, afin d'éviter la traite qui nous occasionne des frais.

CONCERTS

QUI SERONT OFFERTS

AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE,

pendant l'hiver 1840-1841.

9e Concert dans le mois de janvier.
10e Concert dans le mois de février.
11e Concert le 1er avril.

Dans le courant de ce mois, MM. les Abonnés recevront :

1° Un recueil de Six mélodies composées par Meyerbeer, Schubert et Proch.

2° Un ouvrage pour le Piano, inédit, de A. Henselt.

SOMMAIRE. De l'influence de la musique moderne sur la durée des voix; par PAUL SMITH. — *Biographie :* Josquin Depres; par FÉTIS père. — Opéra-Comique : première représentation de *la Rose de Péronne;* par A. SPECHT. — Incendie de la salle de l'Opéra et construction de la salle Saint-Martin. — Correspondance. — Nouvelles. — Annonces.

DE L'INFLUENCE DE LA MUSIQUE MODERNE

SUR LA DURÉE DES VOIX.

C'est chose à peu près convenue en ce moment que nulle voix humaine ne peut résister au système lyrique dans lequel sont composés plusieurs de nos chefs-d'œuvre. De toutes parts on entend répéter : « Le grand opéra tue les voix ! » Le grand opéra tue les chanteurs ! L'orchestre accompagne trop fort ! Si l'on ne revient pas à l'ancien genre, on » est perdu. » Avant d'aller plus loin, nous voudrions bien savoir de quel ancien genre il est question. Est-ce de celui de Lulli, de Campra, de Rameau, ou bien de celui de Gluck

et de ses imitateurs? Si c'est de ce dernier qu'on parle, nous ne voyons pas trop ce qu'on y gagnerait, car nous avons bonne mémoire, et tout ce qu'on dit aujourd'hui contre l'influence des *Huguenots*, de *la Juive*, nous nous souvenons parfaitement de l'avoir entendu dire contre celle des *Iphigénies*, d'*Alceste*, des *Danaïdes*, de *la Vestale* et de *Fernand Cortez*. Notre enfance a été bercée de ce refrain que notre première scène lyrique était l'écueil le plus fatal pour les chanteurs et surtout pour les cantatrices, que les voix s'y brisaient comme verre, et nous nous souvenons encore qu'à l'appui de ce refrai ; proverbial les exemples ne manquaient pas. Pour quelques voix athlétiques, comme celles de Laïs, de Dérivis et de madame Branchu, qui bravaient le temps et les fatigues, combien d'autres n'ont fait que passer et s'éteindre! combien n'ont brillé un instant que pour disparaître à tout jamais!

Loin de nous l'intention de faire l'apologie d'un système qui sacrifierait le génie à ce qu'on appelle la science, qui remplacerait l'inspiration par le calcul, dissimulerait l'absence de la mélodie sous le luxe des accompagnements, en plaçant, comme on disait jadis, *la statue dans l'orchestre* et *le piédestal sur le théâtre*. Un tel système n'a été bon dans aucun temps, et dans aucun temps non plus n'a obtenu de succès réel et durable. La médiocrité a pu s'en emparer comme d'une ressource, mais cette ressource telle quelle ne l'a pas menée loin ; où sont les triomphes escamotés au moyen de cette espèce de prestidigitation musicale?

Remarquez, en effet, qu'à chaque progrès qu'a fait l'orchestre, on a crié contre ses envahissements ; on a soutenu qu'il se posait en despote, et absorbait tout sous sa puissance. On a crié contre l'orchestre de Gluck ; on a crié contre l'orchestre de Spontini : peut-être n'a-t-on rien dit, et pour cause, contre l'orchestre de Persuis et de Kreutzer ; mais que n'a-t-on pas dit, à son arrivée en France, contre l'orchestre de Rossini? Précisément tout ce qu'on répète de nos jours contre l'orchestre de Meyerbeer et d'Halevy. Nous connaissons un membre de l'Institut, non de la section des beaux-arts, mais de celle des sciences naturelles, homme très raisonnable et très éclairé d'ailleurs, qui ne doute pas que la musique n'ait été perdue du moment où l'harmonie fut inventée. Pour lui, la musique n'existe que dans un chant solitaire, ou dans une mélodie chantée par plusieurs voix à l'unisson. Hors de là point de salut, point de musique ; les instruments n'ont jamais fait autre chose que contrarier le chant, distraire et fatiguer l'oreille. Supprimez l'orchestre, et alors vous aurez d'excellents opéras ; vous atteindrez à des effets admirables que vous ne soupçonnez même pas. Voilà une opinion consciencieuse : la jugez-vous digne d'être prise en considération? Non, sans doute. Vous croyez l'orchestre bon à quelque chose, et nous sommes entièrement de votre avis, mais nous ne pensons pas qu'il y ait un seul exemple de succès mémorable enlevé par l'orchestre. Donc, les hommes que nous venons de nommer, et qu'on accusait ou qu'on accuse de ne travailler que pour l'orchestre, ne s'en servaient ou ne s'en servent réellement que comme d'un auxiliaire. Ils savent que leurs gages de gloire et d'immortalité sont ailleurs, et ils n'auraient pas la folie de leur préférer d'autres garanties qui, en définitive, ne garantissent rien. Ce serait imiter le chien de la fable, et prendre l'ombre pour le corps.

La musique moderne a ses défauts, ses abus, ses excès ; mais, entre autres reproches, mérite-t-elle celui de laisser sur le champ d'honneur plus de chanteurs et plus de cantatrices que la musique ancienne? Telle est la question véritable, que nous trancherons tout d'abord par la négative. Parce que mademoiselle Falcon a soudainement failli au début de sa carrière, parce que madame Malibran est morte au milieu de ses triomphes, parce qu'Adolphe Nourrit s'est jeté par la fenêtre à Naples, a-t-on le moindre droit de s'en prendre à la musique moderne? Ne serait-il pas tout aussi juste, tout aussi logique d'imputer à la musique en général la mort prématurée de quelques compositeurs célèbres, de Mozart, de Della Maria, de ***? Eh! l'on Dieu, tous les arts ont leurs martyrs et leurs victimes ; l'existence vulgaire et prosaïque n'en a-t-elle pas aussi? Qu'en conclure? qu'il ne faut pas cultiver les arts? qu'il ne faut pas vivre? Nous y consentons, si c'est le moyen infaillible de ne pas mourir.

Il est une vérité bien simple et bien claire, à laquelle on ne fait pas assez d'attention : c'est que la voix n'a pas été donnée à l'homme pour chanter le grand opéra, ni même l'opéra quelconque, grand ou petit ; c'est que l'exercice de la voix dans les conditions qu'impose le théâtre exige des forces qu'en général le larynx humain, la poitrine humaine ne comportent pas. La fatigue du métier est telle que le plus grand nombre doit tomber en chemin. En Italie, où l'on ne se plaint pas que les accompagnements soient trop forts, les choses ne se passent pas mieux qu'en France. Au contraire, Lablache disait un jour que de tous ses camarades d'école et de Conservatoire, lui seul n'était pas mort à la peine. Mais aussi quelle exception que Lablache! quelle capacité phénoménale d'épaules, de poumons, d'abdomen et de tête! *Gaudeant bene nati* (1)! Dans le monde, les hommes qui vivent cent vingt ans ne sont pas plus rares que les chanteurs du calibre de Lablache ne le sont au théâtre. Chanter pendant dix, quinze ou vingt ans, sans rien perdre de sa vigueur d'artiste, c'est assister à dix, quinze ou vingt batailles, sans recevoir une seule blessure. Et maintenant étonnez-vous que dans le cours d'un travail incessant, telle ou telle voix paraisse faiblir ou s'altérer! Rejetez sur le système des compositions un accident dont la nature seule doit être légalement responsable!

Comment l'ancienne musique aurait-elle été plus favorable à la conservation des voix que la musique moderne? Est-ce que l'*urlo francese* pouvait être admis comme recette hygiénique? Est-ce que, de l'aveu général, une révolution heureuse ne s'est pas opérée dans l'art du chant? Consultons sur ce point les docteurs qui font autorité, M. Fétis, par exemple : « Autrefois, vous dira ce savant, » cet habile musicien, la méthode suivie par Lainé, Adrien, » et tous ces maîtres qu'on appelait *professeurs de décla-* » *mation lyrique*, avait pour effet inévitable de détruire les » voix dans leur principe par l'ignorance où l'on était de » ce qui concerne la *mise de voix*, la *vocalisation*, et plus » encore par l'exagération de force qu'on exigeait d'élèves » dont la constitution physique était à peine formée. L'é- » mission du son ne se faisant jamais d'une manière natu- » relle, et la force des poumons étant mise sans cesse en » jeu, les voix les plus robustes ne pouvaient résister à la » fatigue d'un travail pour lequel les forces herculéennes » d'Adrien avaient été insuffisantes. Aussi a-t-on vu pen- » dant plusieurs années que des voix franches et bien tim- » brées, qu'on n'était parvenu à se procurer qu'avec beau- » coup de peine, expiraient avant d'avoir pu sortir de l'é- » cole royale de musique. Enfin ce mal a disparu avec la » musique qui y donnait lieu, et avec les professeurs qui » étaient chargés de propager la tradition de celle-ci. » Voilà, dans toute sa vérité, dans toute son exactitude, l'influence de l'ancien système lyrique sur la voix des chanteurs. Au nom d'Adrien, que ce système a tué, nous pourrions en ajouter plusieurs autres : A madame Branchu, qui soutint victorieusement le fardeau, nous pourrions opposer madame Albert-Hymn, mademoiselle Grassari, mademoi-

(1) Que les gens heureusement nés se réjouissent.

selle Paulin, que ce même fardeau écrasa, tandis qu'avec une voix beaucoup plus délicate et plus frêle, madame Damoreau put chanter beaucoup plus long-temps, grâce au changement de système et à l'amélioration de la méthode.

Jadis on criait à l'Opéra; depuis plus de douze ans on y chante. Voilà les faits, tirez-en les conséquences. Mais, direz-vous, l'orchestre est plus fort que jamais, l'orchestre abuse souvent de sa puissance! Oui, nous en conviendrons avec vous, mais ce mal ne date pas d'hier : de tout temps, le premier orchestre du monde a cru nécessaire de maintenir bruyamment sa souveraineté. De tout temps les compositeurs lui ont fourni l'occasion de déployer avec éclat ses ressources et ses richesses. Le mal n'était-il pas cent fois plus grand, alors qu'il se combinait avec le vice d'une méthode qui ne permettait aux chanteurs ni les nuances ni le repos; alors que dans un grand opéra, tout était grand, large, fort, soutenu, que les dieux ne descendaient jamais de leurs gloires, que les héros ne quittaient jamais leurs échasses, alors que depuis le premier coup d'archet (lequel passait pour susceptible d'enlever les spectateurs de leurs banquettes) jusqu'à la dernière note de la dernière scène, le style lyrique restait toujours dans les nues et ne s'humanisait jamais.

Du reste, voulez-vous savoir quel est de nos jours le danger le plus grave pour les chanteurs en général? c'est celui de l'imitation. Chaque grand artiste se fait une méthode spéciale, une méthode fondée sur l'étude attentive de ses facultés et de ses défauts. Qu'arrive-t-il? Le servile troupeau des artistes à la suite s'imagine qu'en employant la même méthode, il obtiendra le même succès, et il se l'applique sans discernement, sans goût. Nous avons vu des temps où tout le monde voulait chanter comme Rubini, comme Duprez : nous avons vu les mêmes chanteurs passer de la copie de l'un à la contrefaçon de l'autre. Or, il est clair que le danger est plus ou moins sérieux selon que la voix du chanteur-modèle a plus ou moins d'analogie avec la majorité des voix, se rapproche plus ou moins du type universel. Lorsque, par hasard, la voix du virtuose n'obéit qu'à des lois exceptionnelles, ne se règle que par des procédés particuliers, la perturbation s'introduit nécessairement dans l'art, et les artistes jeunes se détournent des routes les plus sûres, égarés qu'ils sont par l'espoir d'en parcourir aisément la plus brillante. Quiconque a la noble ambition d'égaler Rubini ou Duprez doit s'y prendre autrement qu'eux, c'est-à-dire s'étudier soi-même, se créer une méthode qui lui appartienne en propre, car le plus mauvais moyen d'atteindre à leur effet, c'est d'imiter leur procédé. Voilà pourquoi, entre autres raisons, les grands artistes ne sont élèves que d'eux-mêmes; c'est qu'eux seuls se connaissent assez pour découvrir le secret de mettre en dehors toute leur valeur.

Quoi que nous ayons dit et prouvé, nous entendrons répéter souvent encore : « La musique moderne tue les chan» teurs! » Nous n'avons pas la prétention d'imposer silence à la clameur, qui une fois soulevée se promène long-temps d'échos en échos. Du moins nous aurons fait notre devoir en rappelant que la musique ancienne n'était pas tellement innocente d'homicide vocal qu'on dût à l'unanimité lui décerner le prix Monthyon. C'est aussi faire trop bon marché du bon sens et de l'esprit de nos grands compositeurs que de leur mettre sur la conscience tous les chanteurs, toutes les cantatrices dont la voix se fatigue et dont le talent s'évanouit.

PAUL SMITH.

Biographie.

JOSQUIN DEPRÈS (1).

(Premier article.)

Ce fut un des plus grands musiciens de la fin du XVe siècle, et celui dont la réputation eut le plus d'éclat. Les anciens écrivains, et même les Italiens de nos jours, le désignent en général par son prénom de *Josquin;* cependant on trouve aussi son nom écrit de beaucoup de manières différentes, telles que *Jusquin, Jossien, Jodocus, Jodoculus, Dupret, Dupré, Desprès, a Prato, del Prato, a Pratis, Pratensis*, etc. Son nom véritable était *Deprès*. Quant au prénom de *Josquin*, contracté du flamand *Jossekin*, il signifi *le petit Josse*, sorte de diminutif amical employé autrefois pour désigner certains artistes célèbres. Nul n'a joui d'une plus brillante réputation pendant sa vie, et n'a conservé sa renommée aussi long-temps après sa mort. Les Allemands, les Italiens, les Français, les Anglais l'ont unanimement proclamé le plus grand compositeur de son temps, et le plus habile maître qu'ait produit l'ancienne école gallo-belge, si fertile en savants musiciens. Glaréan a dit de lui que la nature n'a jamais produit d'artiste plus heureusement organisé, ni qui possédât une science plus réelle et plus étendue. Il ajoute que nul mieux que lui ne savait exciter les affections de l'âme par ses chants, que nul n'avait plus de grâce et de facilité dans tout ce qu'il faisait, et que, semblable à Virgile, qui n'a point de maître dans la poésie latine, il n'en avait point dans son art. Gaffori en parle avec la même admiration (*Pract. Music.*, lib. III, cap. 15); Spataro le qualifie du titre de premier des compositeurs de son temps (*Tractato de musica*, etc., Venise, 1532); Adrien Petit Coclicus, ou plutôt Coclius, l'appelle (*Princeps musicorum, quos mundus suscipit et admiratur;* et Zarlino, si bon juge en ce qui concerne la musique, affirme qu'il tenait la première place parmi ses contemporains (*Teneva ai suoi tempi nella musica il primo luogo*). On ne finirait pas si l'on voulait citer toutes les autorités qui prouvent la haute estime dont Josquin Deprès a joui pendant sa vie et après sa mort. Des faits viennent à l'appui de ces éloges pour démontrer la puissance de son nom. Corteggiano de Castiglione voulant prouver que les esprits ordinaires ne jugent du mérite des ouvrages que sur la réputation de leurs auteurs, rapporte l'anecdote suivante : Un motet ayant été chanté devant la duchesse d'Urbin, il fut écouté avec la plus grande indifférence parce que le nom de l'auteur était inconnu; mais dès qu'on eut appris que le morceau était de Josquin, les marques d'une admiration excessive éclatèrent de toutes parts. Zarlino rapporte aussi une anecdote semblable. Le motet *Verbum bonum et suave* était chanté depuis long-temps à la chapelle pontificale de Rome comme une composition de Josquin, et considéré comme une des meilleures productions de l'époque, lorsque Adrien Willaert, qui dans la suite est devenu célèbre, quitta la Flandre pour visiter l'Italie. Arrivé à Rome, il entendit exécuter ce motet, et déclara qu'il était de lui. Dès cet instant, le morceau fut mis au rebut et cessa d'être exécuté. M. l'abbé Baini a exprimé dans un style très élégant cette prééminence de Josquin Deprès sur tous ses contemporains : « Un tal Jusquin des Pres, o del Prato, dit-il, in brev' ora » diviene con le sue nuove produzioni l'idolo dell' Europa. » Non si gusta più altri' se non il solo Jusquino. Non v' è » più bello, se non è opera di Jusquino. Si canta il solo » Jusquino in tutte le cappelle allora esistenti : il solo Jus» quino in Italia, il solo Jusquino in Francia, il solo Jus» quino in Germania, nelle Fiandre, in Ungheria, in Boe-

(1) Extrait de la *Biographie universelle des musiciens*, par Fétis.

» mia, nelle Spagne il solo Jusquino. » (Josquin des Prés ou *Del Prato* devint en peu de temps l'idole de l'Europe. On ne goûte plus que Josquin; nul ouvrage n'est beau s'il n'est de Josquin; Josquin est le seul dont on chante la musique dans les chapelles alors existantes. Josquin seul en Italie, Josquin seul en France, Josquin seul en Allemagne; en Flandre, en Hongrie, en Bohême, en Espagne, rien que Josquin).

L'Italie, l'Allemagne et la France se sont disputé la gloire d'avoir donné la naissance à ce grand musicien. Les Italiens, se fondant sur la traduction qu'on avait faite autrefois de son nom en ceux de *Jacobo Pratense* et de *Jusquin del Prato*, l'ont fait naître à Prato, en Toscane. Forkel dit, dans son histoire de la musique, que le lieu de la naissance de Josquin n'est point connu, mais qu'on le croit originaire des Pays-Bas. Néanmoins, cet historien cite Vitus-Ortel de Windsheim qui le met au rang des meilleurs compositeurs allemands, tels que Senfel, Henri-Isaac et autres. Pour appuyer cette prétention, Forkel dit qu'on peut d'ailleurs considérer Josquin comme compositeur allemand, puisque les Pays-Bas font partie de l'Allemagne. D'un autre côté, les biographes et les critiques français font des efforts pour démontrer que c'est en France que Josquin a pris naissance. Sans compter Collière, auteur d'une histoire de Vermandois, et Claude Hémeré, à qui l'on doit des tables chronologiques des doyens de Saint-Quentin, lesquels ne le disent pas positivement, mais le font entendre, on peut citer Mercier, abbé de Saint-Léger, qui considère le grand musicien comme Français sur l'autorité de Le Duchat, qui le fait naître à Cambrai, et M. Perne, auteur d'une notice sur Josquin Desprès, qui adopte la même opinion. Voici le passage sur lequel l'abbé de Saint-Léger se fonde pour assigner Cambrai comme le lieu de la naissance de Josquin : c'est la note 48 de Le Duchat sur le nouveau prologue du 4e livre du Pentagruel de Rabelais (édit. d'Amsterdam, 1711, tom. IV, pag. 44). « Dix d'entre ceux que » ceux que Rabelais nomme icy, dit Le Duchat, furent les » disciples de cet excellent musicien Josquin), qui estait » de Cambrai, et duquel il y a plusieurs chansons impri- » mées avec la note à Paris, à Lyon, à Anvers, et en d'au- » tres lieux. » Ce passage, et l'opinion émise par Le Duchat sur le lieu de la naissance de Josquin, ne concluent point en faveur de ceux qui croient que ce compositeur était Français, car il ne faut pas oublier que la Flandre française, à laquelle appartient Cambrai, fit long-temps partie des Pays-Bas; qu'elle était indépendante comme le pays dont elle est le démembrement, qu'elle fut ensuite réunie au duché de Bourgogne par l'alliance des ducs avec les comtes de Flandre, et qu'elle ne devint une province française qu'après que Louis XIV en eut fait la conquête. Cette conquête ne peut faire considérer comme Français ceux qui étaient nés dans le pays avant qu'elle se fit.

Au reste l'assertion de Le Duchat, que rien n'autorise, est démentie par des écrivains presque contemporains de Josquin Deprès, qui disent que ce musicien était né dans le Hainaut. Parmi ces écrivains, on remarque Lacroix-du-Maine, Duverdier et Ronsard. « Josquin Desprès, dit le » premier (Biblioth., tom. II, pag. 47, édition de Riboley » de Juvigny), *natif du pays de Hainault* en la Gaule bel- » gique, l'un des premiers et des plus excellents et renom- » més musiciens de son siècle. Il a mis plusieurs chansons » en musique, imprimées à Paris, à Lyon, à Anvers et au- » tres lieux par une infinité de fois. » Duverdier dit aussi (Biblioth. franç., tome III, pag. 85) : « Josquin Des Prez, » *Hennuyer de nation*, et ses disciples Mouton, Vuillard, » Richafort et autres, etc. » Enfin le poëte Ronsard, dans sa préface d'un recueil de chansons à plusieurs voix, adressé à Charles IX, s'exprime ainsi : « Et pour ce, sire, quand » il se manifeste quelque excellent ouvrier en cet art (la » musique) vous le devez soigneusement garder comme » chose d'autant excellente que rarement elle apparoist, » entre lesquels ce sont, depuis six ou sept vingt ans, esle- » vez Josquin Desprez, *Hennuyer de nation*, et ses dis- » ciples Mouton, Vuillard, Richafort, Janequin, etc. » Il n'y a donc point de doute. Josquin était né dans le Hainaut. Peut-être est-il permis de croire que le lieu même de sa naissance fut Condé (*Condatæ Haginæ*), où il paraît qu'il s'était retiré vers la fin de sa vie, et qui, n'étant qu'à sept lieues de Cambrai, a pu induire en erreur ceux qui l'ont fait naître dans cette dernière ville.

La date précise de la naissance de Josquin Deprès est un mystère que les efforts des biographes n'ont pu pénétrer. Il est des auteurs qui l'ont fait remonter jusqu'en 1440, mais il est peu vraisemblable qu'elle soit si ancienne, car Jean Ockeghem, maître de Josquin, n'a pas dû naître avant 1432 ou 1430 au plus tôt, et n'aurait été âgé que de huit ou dix ans de plus que son élève. Il est d'ailleurs assez remarquable que *Tinctoris*, qui écrivit son traité du contrepoint en 1477, et qui a cité les noms de tous les musiciens célèbres de son temps, n'a pas écrit une seule fois celui de Josquin Deprès, qui, certes, aurait eu déjà acquis une brillante renommée s'il eût alors atteint l'âge de trente-sept ans. Claude Hémeré, qui nous a appris que ce grand musicien fut d'abord enfant de chœur de l'église Saint-Martin, à Saint-Quentin, et qui a trouvé des preuves irrécusables de ce fait dans les registres du chapitre de cette ville, ne désigne point l'époque; il ajoute seulement que Josquin devint ensuite maître de musique de la même église. Collière confirme ces faits dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire du Vermandois* (t. III, p. 157), mais il néglige aussi de préciser les dates. Au reste, Josquin Deprès n'a pas dû naître plus tard que 1450 ou 1455, car il fut chanteur de la chapelle pontificale antérieurement à 1484, et il ne devait pas avoir moins de vingt-cinq ans lorsqu'il fut admis dans cette chapelle.

S'il pouvait rester quelque doute sur les prétentions des Italiens et des Allemands à l'égard de la patrie de Josquin Deprès, la seule circonstance prouvée du lieu de ses études suffirait pour démontrer qu'il n'en est pas d'admissibles, car il est tout-à-fait invraisemblable que ses parents aient pris la résolution de l'amener de la Toscane ou du milieu de l'Allemagne dans une petite ville du nord de la France, pour en faire un enfant de chœur, tandis que la proximité de Condé et de Saint-Quentin justifie l'opinion de ceux qui croient qu'il était né dans cette ville du Hainaut.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(*La suite au prochain numéro.*)

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LA ROSE DE PÉRONNE,

OPÉRA-COMIQUE EN 3 ACTES.

Paroles de MM. LEUVEN et DINITRY; musique de M. ADOLPHE ADAM.

(Première représentation.)

M. Galandier ou Balandier ou Parandier, parfumeur dont la réputation flaire comme baume dans tout l'arrondissement de Péronne, ne se borne pas à vendre de la pommade à la rose; il possède chez lui une véritable rose, de belle venue surtout, car c'est sa fille, et convenablement épa-

nouie, car elle est veuve. Tous les officiers de la garnison s'occupent de la belle Rosine, comme gens furieux de ne savoir que faire ; et parmi eux se distingue par l'âpreté de son amour le chevalier de Vertpignon, cadet de bonne famille poitevine, et secrétaire du gouverneur. Celui-là pousse jusqu'à l'abus les beaux sentiments. C'est un bon jeune homme, plus que simple qui emploie tout de suite les grands moyens, et propose d'entrée de jeu le mariage. Etre noble, peu importe de quelle façon, sourit assez à la dame qui d'ailleurs aime peu le chevalier. Cela sourirait bien plus au bonhomme Galandier, si le père de Vertpignon, hobereau fort entêté de sa noblesse, n'écrivait à l'ambitieux parfumeur qu'il eût à se décider à partir pour la Bastille s'il continuait à encourager les poursuites messéantes de M. son fils. Le pauvre boutiquier, qui craint encore plus la Bastille qu'il ne désire la noblesse pour sa progéniture, interdit tout espoir au chevalier. Sur ces entrefaites arrive le marquis de Chauny, ami intime du chevalier, qui lui conte sa mésaventure. Le marquis promet au pauvre amoureux éconduit d'arranger son affaire, vu qu'il a un excellent moyen pour cela. Ce moyen consiste tout simplement à épouser pour son compte la belle Rosine. Vous n'y comprenez rien, et le chevalier devine encore moins : on l'envoie au corps-de-garde pour y chercher le mot de l'énigme. Pendant ce temps Chauny fait ses propositions qui sont acceptées de fort grand cœur par la rose veuve, laquelle aime en secret le marquis, et par Galandier, ravi de voir ses petits-fils trois fois plus nobles qu'il ne pouvait l'espérer. Chauny met pour seule condition que le mariage sera célébré le jour même.

Et le mariage s'accomplit en effet jusqu'à la nuit nuptiale exclusivement. Arrive Vertpignon, qui s'est échappé, et vient reprocher à Chauny sa déloyauté et lui demander des explications. Volontiers! dit celui-ci, écoute : — J'ai tué en duel un homme dont j'étais jaloux. Le cardinal de Richelieu l'a su, et par grâce spéciale, il m'a donné trois jours pour me faire tuer à mon tour en combattant les Espagnols qui assiégent Péronne. Demain est le troisième jour. Demain soir Rosine sera veuve, marquise, et suffisamment accommodée de bien : ton père ne pourra donc plus te reprocher de vouloir épouser une roturière sans fortune. C'est donc pour toi que je me suis marié, car je ne me soucie pas autrement de cette petite grisette. Tu verras, au surplus, comme je vais en agir avec elle. Tu seras en tiers dans cette nuit de noces. Cache-toi sur ce balcon. »

Après avoir ainsi développé ce plan excentrique à tel point que les excentriques gentilshommes de ce siècle n'en ont jamais imaginé un semblable, Chauny reçoit madame la marquise que lui amènent les demoiselles d'honneur. La dame, qui a de l'expérience, s'étonne de trouver un mari qui ne lui parle pas d'autre chose que de pluie et de beau temps. Elle invite son marquis à lui ôter un collier, un fichu, une épingle qui la blesse. Chauny ne peut s'empêcher de connaître ainsi en détail son épouse éphémère, et s'émeut, malgré son héroïque résolution. *Il birbo si riscalda*, dirait Don Juan. Un orage éclate avec éclairs et tonnerre. La marquise se serre contre son marquis. Vertpignon, mouillé et jaloux, frappe à la fenêtre, signal qui rend à Chauny tout son dévouement. Il introduit le chevalier dans la chambre nuptiale et va pour se retirer, non sans donner dans l'ombre à sa future veuve un premier et dernier baiser. Or, il arrive que l'amoureux chevalier prend de l'autre côté des arrhes semblables à la quittance que donne le marquis. La pauvre femme, qui n'a point compté sur un mari à deux têtes, remplit la maison de ses cris. On accourt et l'on trouve deux hommes, ce qui scandalise au dernier point toute cette brave bourgeoisie qui se perd en conjectures sur les fantaisies dépravées de la noblesse. Le marquis de Chauny est à coup sûr le marquis de Sade de ce temps-là.

Tout le monde demande des explications. Femme, beau-père, et jusqu'à l'écuyer de Chauny qui lui rappelle qu'il est temps d'aller accomplir le défi qu'il a envoyé la veille aux Espagnols, accomplissement qui consiste à enlever à lui seul un drapeau planté sur une redoute défendue par les ennemis. C'est la moindre chose et ce sera l'affaire d'un instant. Cependant Richelieu ayant appris que l'officier tué en duel par Chauny avait été conspirateur de son vivant, fait grâce au marquis et le lui envoie dire, ce qui augmente les regrets de ce moribond si bien portant, qui commence à prendre goût à son mariage. Ces regrets sont bien plus grands encore quand madame la marquise lui dit que, malgré l'outrage incompris de la nuit, elle l'aime encore parce qu'elle l'a toujours aimé. Il se fait un gâchis dont on ne sortirait point si Chauny ne tenait sa parole de gentilhomme, et n'enlevait le drapeau susmentionné, ce qui a lieu, il est vrai, au moyen d'une supercherie dont il n'est pas complice, car son régiment tout entier l'a suivi malgré lui à la redoute. Richelieu le fait colonel. Autre complication. Enfin Vertpignon, heureux et désolé du retour et de la bonne santé de son ami le marquis, apprend, mais un peu tard, que la *Rose* de Péronne ne l'a jamais aimé, lui, chevalier, et s'est toujours fort réjouie d'être la femme de Chauny. J'allais oublier de dire qu'au moment où ce pauvre chevalier fait définitivement le sacrifice de son amour, son père lui envoie son consentement à tous les mariages possibles, sauf à ne jamais le voir de sa vie. Pour accomplir pieusement l'ordre de monsieur son père en épousant une parfumeuse, il reçoit assez piteusement la main d'une petite-cousine de la belle *Rose*, laquelle brûlait en secret pour lui.

Le public s'est un peu fâché de ce qu'on lui offrait un pareil imbroglio dont les détails sont pourtant assez amusants ; et nous ne répondons pas qu'il ne se fâchera pas encore. Il serait pourtant fâcheux pour M. Adam que le public se fâchât toujours, car ce compositeur a écrit en cette circonstance de jolies choses. L'ouverture commence par un joli motif de flûte accompagné en pizzicato ; malheureusement elle se divise en parties si bien séparées, qu'il est difficile de regarder ce morceau comme un tout bien uni. Les couplets de madame Damoreau et de Couderc sont pleins de grâce et de gentillesse. Le grand air de la cantatrice n'est qu'un canevas à broderies ; mais cela est si merveilleusement chanté, que ce n'est, en réalité, qu'un nouvel élément de succès. On remarque encore dans le premier acte un charmant trio bouffe spirituellement écrit, mais dont la partie de basse est trop visiblement copiée sur les morceaux bouffes d'Italie.

Au second acte, le duo du marquis et de la marquise commence à merveille ; seulement nous n'oserions affirmer qu'il finit tout-à-fait de même. Semblable défaut peut être imputé au trio nocturne qui suit, et dont les mélodies et l'agencement sont assez distingués. Au moment où l'auditeur se livre avec le plus de plaisir, arrivent le piaillard de beau-père et les commères piaillardes qui font évanouir cette douce apparition musicale. Le troisième acte renferme un quatuor bien écrit et d'un fort bon effet vocal. L'instrumentation générale de cet ouvrage est remplie de détails charmants comme M. Adam sait en faire ; mais rien ne justifie l'intervention beaucoup trop fréquente du tambour et de la grosse caisse dans ce sujet, tout cavalier qu'il soit.

Madame Damoreau a chanté avec plus de talent que jamais, et le public l'a constamment applaudie avec une frénésie qui avait un autre but que la récompense de ce talent. Il est clair que c'est là une manière d'ordonner à l'administration du théâtre de s'arranger d'une façon quelconque

avec cette précieuse artiste. Quand il s'est agi de nommer les auteurs, le public n'a rien voulu entendre qu'on ne lui eût préalablement ramené madame Damoreau; après quoi, les auteurs des paroles ont été légèrement *égayés*, et M. Adam assez applaudi.

A. Specht.

INCENDIE DE LA SALLE DE L'OPERA,

ET CONSTRUCTION DU THÉATRE DE LA PORTE-SAINT-MARTIN.

Le vendredi 8 juin 1781, vers huit heures et demie du soir, un quart d'heure après le spectacle fini, et tout le monde retiré, à l'exception de quelques personnes qui sont dans l'usage de monter au théâtre, le feu prit à une bande qu'une bougie alluma entre le sixième et le septième châssis.

Ceux qui étaient sur le théâtre s'en étant aperçus, crièrent aux ouvriers de couper les cordes qui tenaient cette bande suspendue. Six ouvriers qui étaient dans le cintre firent ce qu'ils purent, mais comme il n'était pas possible qu'étant en si petit nombre ils les coupassent en même temps, le côté où elles avaient été coupées tomba sur une ferme isolée du palais de l'Amour dans *Orphée*, qu'on avait représenté dans la soirée. Alors la flamme gagna le plafond de cette même ferme qui mit le feu à une toile et embrasa dans un instant tout le théâtre. La toile de devant, qui n'était relevée qu'à moitié, prit aussi feu et l'incendie se communiqua avec une rapidité étonnante à la salle. Quelque prompts qu'aient pu être les secours, on ne put l'arrêter; le faîte s'écroula une demi-heure après, ce qui augmenta l'activité du feu à un tel point qu'on désespéra de pouvoir éteindre cet énorme foyer, et qu'on crut devoir porter ses principaux soins à garantir le Palais-Royal et les maisons voisines de l'Opéra; ce à quoi on parvint heureusement.

On raconte que l'escalier étant embrasé, les figurants, dont la loge était dans les combles, se sauvèrent sur les toits et vinrent tomber à l'improviste dans les salons de la duchesse d'Orléans; qu'on se figure l'effroi des dames, lorsqu'elles virent des diables près d'elles!... Car ces pauvres figurants n'avaient point eu le temps d'ôter leurs costumes de démons qu'ils avaient dans *Orphée*. Toutes les personnes qui étaient sur le théâtre, le plus grand nombre des acteurs qui étaient dans leurs loges, des ouvriers, eurent le temps de se sauver; mais deux danseurs figurants, nommés Danguy et Richer dit Beaupré, trois tailleurs, six ouvriers, ayant été surpris par les flammes, périrent. Un pompier, nommé Auvray, qui portait du secours, eut aussi ce malheureux sort, ainsi que le jockei du serviteur du sieur Huart, danseur, qui n'eut point le courage de suivre son maître, qui avait sauté par une fenêtre.

« M. le prévôt des marchands, dit une pièce du temps, a communiqué à M. Ancelot, secrétaire-d'État, sous les ordres duquel est l'administration de l'Académie royale de musique, ce qui s'était passé lors de pareil incendie de la salle de l'Opéra, arrivé le 6 avril 1765, et le moyen qu'on avait employé pour occuper les acteurs, et subvenir en partie au paiement de leurs appointements jusqu'à ce qu'on eût établi une salle provisionnelle aux Tuileries, en attendant la reconstruction de celle incendiée.

» Ce moyen était de donner des concerts français, composés principalement des plus beaux fragments des opéras. Il fut adopté, et le premier de pareils concerts s'est donné dans la salle du concert spirituel, au château des Tuileries, le mardi 19 du présent mois. On s'est déterminé à faire hâter la salle de la Comédie-Française, qui se construit actuellement près du Luxembourg, et l'on compte que dans sept ou huit mois les comédiens pourront y représenter. Alors l'Opéra reprendra cette salle des Tuileries pour l'occuper provisionnellement jusqu'à ce qu'on en ait construit une nouvelle à l'endroit qui sera décidé par le roi. »

La nouvelle salle près du Luxembourg, dont il est question dans la pièce que nous venons de reproduire, est l'Odéon; son ouverture eut lieu le 9 avril 1782; mais, dès le 27 octobre 1781, une salle provisoire d'opéra avait été livrée au public, construite sur l'emplacement du magasin de la ville: c'est aujourd'hui la salle du théâtre Saint-Martin.

Le théâtre de la Porte-Saint-Martin, qui vient d'opérer sa réouverture, date donc de 1781.

L'architecte qui en fut chargé, M. Lenoir, s'engagea par un dédit de 24,000 fr. à construire ce théâtre assez tôt pour être ouvert au public le 5 octobre suivant. Il fit travailler les ouvriers nuit et jour; et dans l'espace de 75 jours, le théâtre fut construit et entièrement décoré. Cette promptitude était fort extraordinaire, surtout pour le temps.

L'Opéra resta à la Porte Saint-Martin jusqu'en 1795; il fut transporté à cette époque rue de Richelieu, vis-à-vis la bibliothèque royale: cette nouvelle salle fut détruite lors de l'assassinat du duc de Berry. Aujourd'hui le théâtre de la Porte-Saint-Martin éclaire sa rampe et sa salle par le gaz: mais en 1719, l'Opéra n'était encore éclairé que par des chandelles, et ce ne fut qu'en cette année 1719, que grâce à la munificence du fameux Law, on substitua les bougies aux chandelles.

Correspondance.

Nous recevons la lettre suivante de M. Daussoigne, directeur du Conservatoire de Liége, qui a organisé en Belgique le premier concert au bénéfice des inondés de France. Nous applaudissons aux sentiments qu'exprime cette lettre, comme nous avons loué la noble initiative prise par l'auteur, qui nous pardonnera cette fois de publier des épanchements intimes.

Monsieur,

En proposant le premier d'organiser des séances musicales au bénéfice de nos pauvres inondés, j'étais loin de prévoir que vous dussiez reproduire ma lettre: mon désir se bornait à la publicité volontaire du fait, persuadé que partout les hommes de cœur et de talent s'uniraient à ma pensée, et poseraient à l'aide des arts les bases d'une sainte-alliance des peuples, ou, si vous le préférez, d'une société d'assurance européenne en faveur de ceux qui ne possèdent que des bras pour travailler et un cœur pour souffrir.

Quoi qu'il en advienne, je me félicite du succès de ma tentative, et vous remercie du concours obligeant que vous lui avez prêté: après Liége, Bruxelles, Mons, Namur, Anvers, ont ouvert des souscriptions fructueuses; l'Allemagne s'en émeut; Carlsruhe et Manheim ont suivi notre exemple, et les Anglais domiciliés en Belgique m'ont pas été moins empressés à secourir nos malheureux compatriotes

Voilà qui est beau, Monsieur le Directeur, en présence des dissentiments politiques de l'Europe; voilà qui console de l'esprit d'égoïsme et d'agiotage dont notre époque est marquée au front comme d'une lèpre hideuse. Courage donc! le temps marche, et s'il entraîne de mauvaises passions, il laisse parfois sur sa route quelque vestige de bonnes œuvres dont s'emparent les générations suivantes, comme de jalons destinés à leur montrer la route du bien.

J'adresse à M. le comte Lelion, ambassadeur de Belgique à Paris 1,500 francs, résultat de mon concert, avec prière de les faire parvenir au nom des Liégeois à leur destination. C'est peu, je le sais; mais le choc répété de la goutte d'eau creuse le roc; et si la France aux cinq cents villes plus ou moins musicales le veut, nos efforts réunis ne seront pas stériles.

Je ne terminerai pas sans rendre hommage aux artistes qui m'ont prêté le secours de leurs talents avec un zèle et un désintéressement parfaits : mademoiselle Lamy et M. Laurent, attachés au Théâtre royal comme chefs d'emploi, ont droit à une mention distinguée; quelques élèves du Conservatoire n'ont pas moins obtenu d'applaudissements que ces virtuoses; mais il me serait difficile de vous donner une juste idée de l'enthousiasme excité par le violoncelle de notre ami Servais, qui, toujours noble, n'a point hésité à parcourir quarante lieues dans une nuit pour se rendre à mon appel.

Agréez, etc.

DAUSSOIGNE.

Nouvelles.

*** L'Opéra donne aujourd'hui dimanche, par ordre, *le Diable amoureux*, suivi de *la Somnambule*. On avait pensé d'abord à offrir au public du dimanche *Guido et Ginevra*, mais le concert que la Société du Conservatoire donne cette après-midi au bénéfice des inondés ayant réclamé l'assistance de plusieurs artistes dont le concours eût été nécessaire à la représentation de *Guido*, on a dû renoncer à cet opéra parce que les artistes en question auraient été trop fatigués ce soir.

*** Marié doit s'essayer bientôt dans le rôle de *Guido*, créé avec tant de talent par Duprez.

*** Aujourd'hui, par extraordinaire, à l'Opéra-Italien, *I Puritani*, chantés par Rubini, Tamburini, Lablache, et Mlle Grisi.

*** L'opéra-Comique a engagé mademoiselle Revilly, dont les débuts ont eu lieu dernièrement à ce théâtre avec quelque succès. En revanche, mademoiselle Vuillaume, qui avait débuté le même jour, n'a pas été admise.

*** Nous avons plus d'une fois signalé à l'attention de nos lecteurs les travaux du *Cercle musical des amateurs*. Cette utile institution va reprendre mardi prochain, 22 du courant, ses intéressantes séances d'étude de musique instrumentale sous l'habile direction du chef d'orchestre des Italiens, M. Tilmant. Le comité se propose de renforcer cette année, la Société, par l'adjonction de chœurs à l'aide desquels on pourra exécuter des fragments de chefs-d'œuvre de musique dramatique et sacrée. Il fait dans ce but un appel au zèle des nombreux amateurs que renferme Paris, appel qui ne peut manquer d'être entendu.

*** Voici le programme du concert que la Société des concerts du Conservatoire donne aujourd'hui, 20 décembre, à 2 heures, au bénéfice des victimes de l'inondation : 1° Symphonie en *si* bémol de Beethoven; 2° Chœur d'*Euryanthe* de Weber (Affranchissons notre patrie), les solos chantés par MM. Massol, Alizard et Ferdinand Prévost; 3° Duo concertant pour deux violons, composé par Charles Dancla, et exécuté par l'auteur et son frère Léopold Dancla; 4° Duo du *Mariage de Figaro* de Mozart, chanté par mesdames Damoreau et Dorus-Gras; 5° Ouverture du *Jeune Henry* de Méhul (avec seize cors); 6° Fragment de l'*Oratorio* de Handel (Judas Machabée). L'orchestre sera dirigé par M. Habeneck. On peut se procurer des billets au bureau de location au Conservatoire de musique.

*** *Au bénéfice des victimes de l'inondation.* Aujourd'hui dimanche, à huit heures du soir. Concert vocal et instrumental, donné par Louis Lacombe, dans la salle de M. H. Herz, rue de la Victoire, n° 38. Voici le Programme : 1. duo à deux pianos sur des motifs de l'opéra *Robin des bois*, de Weber, composé par L. Lacombe et exécuté par MM. Ravina et Lacombe; 2. air de *Robin des Bois* de Weber, chanté par mademoiselle Félicie Lacombe; 3. Variations brillantes pour le violon composées et exécutées par A. Herman; 4. air chanté par mademoiselle Lia Duport; 5. air chanté par M. Ponchard; 6. une scène de Bal, grande fantaisie pour le piano, composée et exécutée par L. Lacombe; 7. air du *Crociato*, chanté par mademoiselle Pauline Ugald; 8. solo de violoncelle exécuté par M. Rignault; 9. air composé par L. Lacombe, et chanté par mademoiselle Félicie Lacombe; 10. Romances chantées par M. Ponchard, 11. mélodies de Schubert chantées par mademoiselle Lia Duport; 12. grand duo pour piano et violon, sur des motifs d'*Oberon* de Weber, composé par Louis Lacombe et exécuté par MM. Herman et Lacombe. Prix des billets : stalles de parquet, 8 fr.; stalles de pourtour, 6 fr. La recette sera versée entre les mains de M. Vernes, chargé de recueillir les souscriptions en faveur des victimes de l'inondation.

*** Le concert de mademoiselle Aglaé Masson, jeune pianiste de treize ans, premier grand prix de piano du Conservatoire, aura lieu dimanche 27 décembre au Conservatoire.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** Les journaux de Nancy et de Strasbourg parlent des succès qu'ont obtenus dans ces villes deux artistes italiens, M. Graziani, harpiste, et mademoiselle Carobbi, cantatrice. Ces virtuoses sont partis pour l'Allemagne qu'ils veulent parcourir avant de se rendre à Paris.

*** *Rouen, 17 décembre.* — Le Grand-Théâtre a donné hier une soirée solennelle pour célébrer l'anniversaire de la naissance de Boïeldieu. M. Artôt, qui avait achevé la série des concerts dans lesquels il s'était proposé de se faire entendre ici, a voulu retarder son départ pour concourir à cette solennité. Brillant et profond comme à son ordinaire, il a été vivement applaudi et rappelé.

*** *Le Havre,* — La direction de notre théâtre a voulu monter dernièrement le *Don Juan* de Mozart traduit en français. Malheureusement cette louable tentative ne pouvait, en raison de l'infériorité des chanteurs et de leur nombre, relativement restreint, obtenir aucun succès. On a été obligé d'y renoncer après une deuxième représentation tout-à fait infructueuse.

*** *Saint-Omer.* — Notre ville vient de s'enrichir d'une nouvelle salle de spectacle. Reliée à l'Hôtel-de-Ville dont elle est une dépendance, elle communique, par un double foyer, à la salle d'assemblée de la préfecture. Cette salle est bien distribuée; elle se compose de trois rangs de loges; le parterre est divisé en stalles. L'édifice est dû à M. Lefranc, architecte du domaine.

*** *Lyon.* — Un cercle musical s'est organisé sous la présidence de M. le comte Henri de Chaponay. Cette société, afin de faire pénétrer la musique dans les classes populaires, a fondé un cours gratuit pour le chant.

*** *Strasbourg, 15 décembre.* — L'autorité municipale comprenant avec juste raison combien un spectacle est nécessaire à Strasbourg, s'est empressée de nommer à la direction M. Pelizzari, dont la réputation comme chef d'orchestre nous était connue depuis long-temps; à l'époque avancée où nous sommes, le nouveau directeur a encore fait merveille en réunissant à nos anciens artistes des talents comme madame Cavaletti, la prima donna, qui, dans son premier début dans *Lucia*, a obtenu d'emblée les suffrages universels.

*** *Bordeaux, 13 décembre.* — Une grande querelle s'était élevée entre nos deux danseuses : mademoiselle Bellon et madame Page. Toutes deux, par suite de l'intelligence prévoyante de la direction, avaient droit à la création de la *Tarentule*. Toutes deux maintenant leur droit, il n'était pas possible de jouer le ballet de M. Coralv. Madame Page a eu le bon goût de céder la première. —Qu'a fait mademoiselle Bellon? ne voulant pas être en reste avec sa rivale, elle a protesté que ce serait Madame Page qui jouerait la *Tarentule*. Nous étions menacés par ce nouveau conflit d'être encore privés de la *Tarentule*. Mais enfin madame Page l'a emporté, ce qui veut dire que mademoiselle Bellon s'est fait une douce violence, et qu'elle a consenti à son grand regret à jouer le rôle ballotté.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bade.* — Le 27 novembre dernier, M. Meyerbeer a envoyé un exprès au docteur Stiebel, à Francfort, pour le prier de venir auprès de madame Meyerbeer, dont la santé donnait les plus grandes inquiétudes. Aujourd'hui ces inquiétudes sont calmées, mais il y a nécessité pour madame Meyerbeer de partir pour Berlin, où l'accompagnera l'illustre compositeur. L'espoir de le voir bientôt à Paris est donc encore ajourné indéfiniment.

*** *Hambourg*, 10 *décembre*. — M. Liszt, qui a donné dernièrement son premier concert dans notre ville, sur le Grand-Théâtre, en a consacré la recette totale, qui s'est élevé à 3,189 rixdalers courans (environ 17,300 fr.) à la fondation d'une caisse de pensions pour les membres de l'orchestre de ce théâtre. Ceux-ci se sont rendus en corps auprès du célèbre pianiste, et lui en ont exprimé leur gratitude; et, hier au soir, ils ont exécuté sous les croisées de son appartement, une magnifique sérénade. Le sénat, de son côté, a adressé à M. Liszt une lettre où il lui témoigne, au nom de la ville de Hambourg, sa satisfaction et sa reconnaissance de ce don généreux.

*** *Bruxelles*, 17 *décembre*. — M. Vieuxtemps vient de donner ici un concert dont le morceau le plus remarqué était le concerto nouveau composé par ce jeune artiste déjà si célèbre. M. Vieuxtemps a créé des formes absolument nouvelles dans l'art de jouer du violon et de composer pour cet instrument. Aussi son talent échappe-t-il à toute comparaison avec ceux des autres violonistes, dont la réputation demeurera, pour ce motif, intacte à côté de la sienne. En général, les instrumentistes se préoccupent trop exclusivement de cette pensée, qu'ils doivent briller par leur seule habileté et que tout ce qui ne sert point à mettre en relief une dextérité acquise par de grands efforts de travail, est perdu pour eux. M. Vieuxtemps, au contraire, a écrit une belle symphonie dans laquelle le violon joue le principal rôle. Ce concerto de M. Vieuxtemps est un des beaux morceaux de musique instrumentale qui aient été écrits de nos jours. Nous ajouterons que le violon, s'il ne s'y étale pas, en quelque sorte, avec autant de complaisance que dans les solos écrits habituellement pour cet instrument, captive cependant l'attention de manière à ne la laisser se reporter que d'une manière accessoire sur les détails de l'orchestre. Dans son exécution, M. Vieuxtemps a toutes les qualités d'élégance, de sûreté, de brillant, jointes à la plus belle qualité de son. Nous croyons que de grands succès l'attendent à Paris, où le directeur de l'Opéra l'a, dit-on, engagé pour trois concerts. — C'est samedi prochain que la Société philanthropique de Bruxelles donnera son grand concert annuel au bénéfice des pauvres. Cette fois-ci, une partie de la recette doit tourner au profit des inondés du midi de la France. Le concert sera donné dans l'église des Augustins. L'appel fait par M. Haussens aux artistes lyriques du Théâtre-Royal n'est pas resté sans résultat. Tous se sont empressés de mettre leur talent à la disposition de la Société, pour donner à cette œuvre de bienfaisance tout l'éclat désirable. M. Laborde chantera la grande scène de *Guido et Ginevra*. Le septuor du *Roi Théodore*, de Paisiello, sera exécuté par MM. Laborde, Boullard, Canaple, Soyer, Genuevoise et mesdames Jenny Colon-Leplus et Treillet-Nathan. Le quatuor de *l'Irato*, de Méhul, sera chanté par mesdames Jenny Colon-Leplus, Guichard, MM. Canaple et Soyer.

*** *Naples*, 1 *décembre* 1840. — Je vous annonce le succès colossal qu'a obtenu le nouvel opéra du maestro Paccini, intitulé : *Saffo*, écrit pour mademoiselle Francilla Pixis, et dont la première représentation au théâtre Saint-Charles a eu lieu le 29 novembre. Les dilettanti les plus âgés ne se rappellent pas un enthousiasme pareil à celui qu'a excité cette soirée, où presque tous les morceaux de l'opéra ont été frénétiquement applaudis. Mademoiselle Pixis, déjà tant aimée du public napolitain, s'est acquis une nouvelle gloire par la création du rôle de Saffo; elle y a été admirable d'un bout à l'autre et a déployé une vigueur qu'on ne lui connaissait pas encore. C'est surtout dans le finale du second acte, et dans la dernière scène du troisième acte, que l'intéressante cantatrice a été sublime à ce point que le maestro ému jusqu'aux larmes, comme les deux mille spectateurs qui assistaient à cette représentation, s'est écrié : — C'est la seule Saffo qui soit capable » de rendre dignement ce rôle; c'est à elle que je dois ce succès » immense, inespéré. » Le signora Buccini, contralto, le ténor Fracchini, et la basse Cartagenova, ont eu leur bonne part dans la réussite. Le maestro Paccini a été rappelé dix fois, et mademoiselle Pixis sept fois; pareille distinction a été accordée aux susdits artistes ainsi qu'au poëte il signor Cammarano. Après le spectacle, le roi a fait appeler le maestro pour lui exprimer dans les termes les plus flatteurs le plaisir que lui avait fait éprouver son ouvrage, tandis que l'intendant a été envoyé auprès de mademoiselle Francilla pour la complimenter de la part du roi sur son nouveau succès. Le lendemain, 30 novembre, a eu lieu la seconde représentation de cet opéra; même enthousiasme et mêmes applaudissements, ce qui fait présumer ici que la partition de *Saffo* fera le tour de l'Europe.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE CHEZ COLOMBIER, ÉDITEUR DE MUSIQUE,

rue Vivienne, 6, au coin du passage Vivienne.

ALBUM-1841

DE

FREDERIC BERAT.

1. Les Adieux.
2. Le Hameau.
3. Les Pleurs.
4. Julien.
5. Les Causeries du soir.
6. A la Frontière!
7. Les Petits Nautoniers. (2 voix.)
8. La Prière dans le bois. (2 voix.)
9. Les deux Frères savoyards. (2 voix.)
10. Les Quat' sous du P'tit Nicolle.

DEUX ABONNEMENTS DE MUSIQUE

POUR

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRA,

Chez MAURICE SCHLESINGER,

97, *rue Richelieu.*

PREMIER ABONNEMENT,

50 fr. par an.

L'Abonné paiera la somme de 50 fr.; il recevra pendant l'année *deux morceaux de musique instrumentale, ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qui lui plaira, il pourra *le garder* jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on *donnera* à chaque Abonné pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière, l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique en toute propriété.

L'abonnement de *six mois* est de 30 fr., pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour *trois mois* le prix est de 20 fr.; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois.

SECOND ABONNEMENT,

30 fr. par an.

L'Abonné paiera la somme de 50 fr. par an; il recevra *deux morceaux de musique, ou un morceau et une partition*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine.

L'abonnement de six mois est de 18 fr., et de trois mois, 12 fr.

En province on recevra quatre morceaux à la fois.

N. B. MM. les Abonnés ont à leur disposition une grande bibliothèque de plus de 2,000 partitions anciennes et nouvelles et des partitions de piano gravées en France, en Allemagne et en Italie. Pour répondre aux demandes réitérées, on n'enverra jamais en province plus de quatre morceaux à la fois, ou, à la volonté de l'Abonné, trois morceaux et une partition. — *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET N° 75.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), P. SMITH, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
3 m.	8	9 »	10 »
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

ANNONCES :
50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; etchez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 24 décembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été:
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc.;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STÉPHEN HELLER, E. WOLFF, etc.;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique;
4. Six portraits d'artistes célèbres, tels que: MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

Pour satisfaire au désir qui nous a été exprimé par un grand nombre de nos Abonnés de la province, nous ferons, à la fin de décembre, traite de 34 fr. sur tous ceux dont l'abonnement finit à cette époque. Nous prions MM. les Abonnés qui n'auraient pas l'intention de renouveler leur abonnement, de nous en prévenir par lettre non affranchie, afin d'éviter la traite qui nous occasionne des frais.

CONCERTS

QUI SERONT OFFERTS

AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE,

pendant l'hiver 1840-1841.

9e Concert dans le mois de janvier.
10e Concert dans le mois de février.
11e Concert le 1er avril.

Dans le courant de ce mois, MM. les Abonnés recevront :

1° Un recueil de Six mélodies composées par Meyerbeer, Schubert et Proch.

2° Un ouvrage pour le Piano, inédit, de A. Henselt.

SOMMAIRE. Esquisse de l'histoire de l'harmonie (suite); par FÉTIS père. — *Concerts :* Mlle Angeline de Prouw, MM. A. Batta et L. Lacombe; par BLANCHARD. — *Correspondance étrangère :* Milan. — Nouvelles. — Annonces.

ESQUISSE DE L'HISTOIRE DE L'HARMONIE

CONSIDÉRÉE

COMME ART ET COMME SCIENCE SYSTÉMATIQUE.

(Suite*.)

La théorie de Tartini était restée sans résultats en Italie, parce qu'elle ne renfermait que de vagues spéculations qui ne pouvaient être d'aucune application directe dans la pratique. Il n'en fut pas de même à l'égard d'une théorie à la fois systématique et pratique imaginée par le P. Vallotti,

(*) Voyez la *Revue et Gazette musicale*, année 1840, numéros 9, 20, 24, 35, 40, 52, 63, 67, 68, 72 et 73.

grand cordelier du couvent de Padoue, qui, développée par les élèves de ce savant musicien, forma une école dont la doctrine était très différente de celle des autres écoles en quelques points essentiels. Méditée dans le calme du cloître, et pendant une longue vie, la théorie de Vallotti était arrivée à son point de maturité lorsque l'auteur se décida à la publier; mais il était alors parvenu à l'âge de quatre-vingt-deux ans, et la mort le surprit avant qu'il eût pu la mettre au jour. La première partie seulement parut sous ce titre : *Della scienza teorica e pratica della moderna musica*. Padoue, 1779, in-4°; elle est purement spéculative. Les trois autres parties, inédites jusqu'à ce jour, devaient traiter des éléments pratiques de la musique, du contre-point, et des règles de l'harmonie et de l'accompagnement.

On ne connaîtrait aujourd'hui que par tradition les applications faites par Vallotti de sa théorie spéculative à la pratique de l'art et au système de l'harmonie, si son élève et successeur Sabbatini ne nous les avait fait connaître dans ses Traités de l'harmonie (1) et de la fugue (2). Le premier de ces ouvrages doit seul nous occuper ici.

La méthode de Sabbatini étant purement empirique, il n'y faut pas chercher une vue générale de construction systématique; les faits y sont constatés par leur existence, mais sans recherche de leur origine. Ainsi Sabbatini trouve l'accord parfait majeur sur la tonique, l'accord parfait mineur sur le sixième degré, et une progression de ces accords, par une suite de mouvements de basse descendant de quinte et montant de quarte, le conduit à l'accord de tierce mineure et quinte mineure qui se fait sur le septième degré. En ce qui concerne ce dernier accord, il a montré plus de sagacité que tous ses devanciers; car ceux-ci le considéraient comme un accord naturel à la place qu'il occupe, tandis que Sabbatini, ou plutôt Vallotti a très bien vu que cet accord, qui ne répond à aucune condition tonale des modes majeur ou mineur, ne se fait que par analogie dans une progression d'accords parfaits non modulante. Il est remarquable que des harmonistes plus modernes se sont montrés moins avancés sur ce point. A l'égard de l'harmonie dérivée de la fondamentale, Vallotti et Sabbatini suivaient la doctrine de Rameau.

Considérant l'échelle chromatique comme une gamme réelle, ces auteurs ne présentent pas comme des altérations des intervalles naturels des accords parfaits majeur, mineur et diminué la quinte augmentée, la tierce diminuée, ni les autres intervalles modifiés des accords consonnants, mais comme un emploi arbitraire d'intervalles qui sont tous admis dans cette échelle chromatique.

Passant ensuite aux accords dissonants, Sabbatini les construit par addition d'intervalles aux accords parfaits majeur, mineur et diminué. Ainsi l'addition d'une tierce majeure au-dessus de l'accord parfait majeur de la tonique, lui donne un accord de septième majeure *ut, mi, sol, si*, qu'il considère comme le premier en ordre. De même, l'addition d'une tierce mineure au-dessus de l'accord parfait mineur du sixième degré fait naître un accord de septième mineure, *la, ut, mi, sol*. Il tire des deux accords fondamentaux, par le renversement, les accords de quinte et sixte, de tierce, quarte et sixte, et de seconde. Enfin, une tierce majeure ajoutée au-dessus de l'accord de tierce et quinte mineures engendre l'accord de septième de sensible *si, ré, fa, la*. Sabbatini dit ensuite (*la Vera idea delle music. num. segnat.*, art. V, pag. 52) qu'il y a un autre accord de septième mineure qui se fait sur la quinte de la note principale du ton, et qui est composé de tierce majeure, quinte juste et septième mineure, comme *sol, si, ré, fa*. Celui-là, dit-il, diffère des autres en ce qu'il n'a pas besoin d'être préparé, tandis que la dissonance des autres doit toujours être entendue précédemment dans l'état de consonnance.

On voit que l'absence d'une bonne classification des accords primitifs jette ici l'auteur de ce système dans une grande confusion d'idées, et que l'ordre logique que nous avons vu chez les auteurs des systèmes les plus erronés ne se rencontre plus ici. Car, qu'est-ce que cet accord de septième qui se trouve placé en dehors du système de génération pratique adopté par cet auteur; qui a des conditions différentes pour son emploi, et qui ne leur ressemble que par la nécessité de résoudre la dissonance en descendant? et comment se fait-il qu'ayant trouvé par la pratique que cet accord dissonant n'avait pas besoin de préparation, Vallotti et Sabbatini n'en aient pas conclu qu'il était accord constituant de la tonalité, aussi bien que les accords parfaits majeur et mineur? Comment, enfin, la nécessité de préparer les dissonances des autres accords de septième ne leur a-t-elle pas fait voir que ces accords avaient une autre origine que des additions de tierces à des accords parfaits? Bien d'autres imperfections résultent de ce système; mais je me hâte d'arriver aux singularités qui ont fait rejeter ce système par les écoles puristes de l'Italie, sous le rapport de la pratique.

L'addition d'une tierce mineure au-dessus de l'accord parfait diminué du mode mineur conduit Vallotti et Sabbatini à l'accord de septième diminuée; la même addition au même accord avec tierce chromatique ou diminuée, produit l'accord de septième diminuée avec tierce diminuée (*ré* dièze, *fa, la, ut*); enfin, l'addition d'une tierce mineure au-dessus de l'accord parfait augmenté donne naissance à l'accord de septième majeure avec quinte augmentée (*ut, mi, sol* dièze, *si*). Toutes les harmonies dérivées de ces accords sont formées par le renversement.

Jusque là, si la théorie est peu satisfaisante, les exemples pratiques d'harmonie du livre de Sabbatini sont conformes à ce qui se fait dans l'école moderne; mais voici une nouvelle partie insolite où l'oreille est blessée d'associations étrangères de sons dont les mouvements ne sauraient donner la sensation de dissonances résolues, attendu que les notes sur lesquelles se fait la résolution sont déjà entendues dans l'accord. Ainsi, dans l'accord parfait *ut, mi, sol, ut*, dont il redouble même les intervalles, Sabbatini dit qu'on y ajoute la neuvième, en sorte que l'accord qu'il présente est composé de *ut, mi, sol, ut, ré, mi, sol, ut*; la première harmonie dérivée est un accord de septième et sixte, *mi, sol, ut, ré*; la seconde, un accord de quarte, quinte et sixte, *sol, ut, ré, mi*; et le renversement complet, un accord de seconde, quarte et septième *ré, mi, sol, ut*.

C'est encore ainsi que Sabbatini, d'après Vallotti, ajoute une dissonance de onzième à l'accord parfait majeur ou mineur dont les intervalles sont redoublés; l'accord ainsi composé se présente sous cette forme : *ut, mi, sol, ut, mi, fa, sol*. Son premier dérivé est l'accord de tierce, sixte, octave et neuvième, *mi, sol, ut, mi, fa*; le second l'accord de quarte, sixte et septième, *sol, ut, mi, fa*; et le renversement, l'accord de seconde, quinte et septième, *fa, sol, ut, mi*.

Qui pourrait croire pourtant que ces harmonies si dures, si dénuées de moyens de bonnes résolutions, n'ont été imaginées par un savant musicien élevé dans des principes plus purs, que par esprit de système, et parce qu'il n'a pas compris le mécanisme de la prolongation qui retarde les intervalles naturels des accords! S'il eût saisi la théorie

(1) *La vera idea delle musicali numeriche segnature diretta al giovane studioso dell' armonia*. Venise, 1799. In-4°.

(2) *Trattato sopra le fughe musicali*. Venise, 1802. In-4°.

de ce mécanisme, il aurait vu que par cela seul qu'une note est retardée dans un accord, elle n'y peut être entendue en même temps que le retardement, et conséquemment qu'au lieu de composer l'accord de neuvième de *ut, mi, sol, ut, ré*, il devait le former de *ut, mi, sol, ré*, retardant *ut, mi, sol, ut*. Dès lors il eût évité toutes les horreurs harmoniques qu'il présente comme des dérivés de son harmonie primitive. De même, le principe du retardement lui eût fait voir que sa onzième prétendue n'est qu'une quarte; que cette quarte retarde la tierce, et conséquemment que la tierce et la quarte ne peuvent se faire entendre ensemble. Ainsi, au lieu d'avoir un accord composé de *ut, mi, fa, sol, ut*, qui ne se rencontre dans aucune pièce de musique bien écrite, il aurait eu *ut, fa, sol, ut*, retardant *ut, mi, sol, ut*, et ses harmonies dérivées eussent eu la même régularité.

Je n'ai pas besoin de pousser plus loin l'examen de cette bizarre théorie pour faire comprendre ce qui souleva contre elle tout ce qu'il y avait de compositeurs distingués en Italie quand les élèves de Vallotti commencèrent à la répandre. Elle a eu cela de particulier que c'est la seule qui ait eu la prétention de réformer l'art d'écrire; car tous les autres systèmes s'étaient bornés à donner des explications plus ou moins fausses des faits, plus ou moins rapprochées de la vérité, ou à créer de simples hypothèses spéculatives.

On ne peut considérer les règles d'accompagnement pratique de Fenaroli (Naples, 1795) comme l'exposé d'une théorie d'harmonie; ce n'est qu'un aperçu pratique de la tradition de l'école de Durante; tradition pure, mais arriérée, et qui ne représentait pas l'état actuel de l'art.

L'Angleterre n'a point eu dans le dix-huitième siècle de théoriciens de l'harmonie dont les travaux soient dignes de quelque attention. Cinq musiciens connus y ont à la vérité publié des traités d'harmonie; mais quatre de ces artistes étaient Allemands et le cinquième Italien. Le premier, Godefroy Keller, s'était fixé à Londres vers 1702. Comme tous les prédécesseurs de Rameau, il n'eut point pour objet de faire un système d'harmonie dans sa *Méthode complète pour apprendre à accompagner la basse continue*, mais de formuler quelques règles pour l'accompagnement, ainsi que l'indique le titre de son livre (1). Il y a plus d'analyse dans l'ouvrage de Pepusch qui a pour titre : *A Treatise on harmony* (2); mais ce musicien, aussi Allemand de naissance, ne parait pas avoir eu connaissance du *Traité d'harmonie* du théoricien français, et s'est attaché à considérer l'harmonie dans l'art d'écrire, au lieu de présenter un système de génération et de classification des accords. Le premier livre systématique publié en Angleterre concernant l'harmonie est celui de Jean-Frédéric Lampe, Allemand de naissance, qui fit paraître, en 1737, une méthode de basse continue basée sur les principes de la basse fondamentale de Rameau (3). Le célèbre violoniste Geminiani publia quelques années après son *Guide harmonique* (4), production au-dessous du médiocre, qui ne peut être considérée comme un traité systématique d'harmonie, car ce n'est qu'une sorte de dictionnaire de successions d'accords et de modulations, dont les exemples sont écrits d'un style lâche et incorrect.

Kollmann, le dernier des écrivains mentionnés ci-dessus, était venu de l'Allemagne se fixer à Londres vers 1782. Il y publia, quatorze ans après, un livre intitulé : *Essai sur l'harmonie musicale, suivant la nature de cette science et les principes des auteurs les plus célèbres* (1). Ces principes sont ceux de Kirnberger, que Kollmann se bornait souvent à traduire, mais en cherchant à le compléter dans quelques lacunes par des idées empruntées à Marpurg, n'ayant pas saisi les contradictions qui se trouvent entre les doctrines de ces deux théoriciens. Plus tard, il aperçut l'anomalie des deux systèmes qu'il avait essayé de concilier dans cet ouvrage, crut trouver dans le livre de Ballière une théorie plus rationnelle et plus homogène, et la publia dans sa *Nouvelle Théorie de l'Harmonie musicale* (2). L'analyse que j'ai faite des principes de Ballière me dispense de l'examen du livre de Kollmann.

(1) *A complete methode of attaining to a thorough-basse upon cither, organ, harpsichord*, etc. Londres, sans date. In-4° oblong.

(2) Londres, W. Pearson, 1731. In-8° oblong.

(3) *A plain and compendious methode of teaching thorough bass, after the most rational manner*. Londres, 1737. 1 vol. in-4°.

(4) *Guida armonica, o dizionario armonico, being a sure guide to harmonie and modulation*. Londres, 1742. In-fol.

(1) *An Essay on musical Harmony, according to the nature of that science and the principles of the greatest musical authors*. Londres, 1796, in-fol.

(2) *A New Theory of musical Harmony, according to a complete and natural system of that science*. Londres, 1806, in-folio.

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE. — DÉVELOPPEMENT DE L'ART. — FORMATION COMPLÈTE ET DÉFINITIVE DE LA THÉORIE DE L'HARMONIE.

Après la découverte de l'harmonie naturelle de la dominante, qui avait créé la tonalité moderne et le premier moyen de modulation réelle, les compositeurs, placés sous l'influence de cette tonalité, s'étaient attachés à en développer les conséquences immédiates, et plus de cinquante ans s'étaient écoulés avant qu'on sentît le besoin de moyens nouveaux d'effets. Ce ne fut que vers la fin du dix-septième siècle que les musiciens commencèrent à introduire dans les accords consonnants des altérations ascendantes ou descendantes des intervalles naturels. La première de ces altérations consiste à élever d'un demi-ton la sixte d'un accord de sixte du sixième degré du mode mineur, d'où résulta une attraction analogue à celle de la note sensible. Par exemple, l'accord de sixte du sixième degré du ton de *la* mineur (*fa, la, ré*), devint un accord de sixte augmentée (*fa, la, ré* dièze). Ce *ré* dièze, placé en relation de triton avec *la*, détermine une nécessité de résolution ascendante. Mais cet intervalle de triton ou quarte majeure peut être considéré comme une quinte mineure, si l'on transforme *ré* dièze en *mi* bémol, dont l'intonation ne diffère, dans les voix et dans les instruments à intonations variables, que d'une quantité minime qui détermine une attraction descendante. Or, supposons que l'accord de sixte augmentée, *fa, la, ré* dièze, soit changé spontanément en accord de septième, *fa, la, mi* bémol, il en résultera une modulation inattendue, puisque, suivant la loi de tonalité, l'accord de septième *fa, la, mi* bémol détermine immédiatement le ton de *si* bémol, puisqu'il est celui de la dominante de ce ton. De même, l'harmonie de l'accord de septième dominante peut se transformer en celle de sixte augmentée, et conséquemment déterminer une transition du ton de *si* bémol en celui de *la* mineur.

De cette faculté de changement inattendu de ton résulte la sensation de surprise, sensation qui n'existait point en musique antérieurement à l'emploi de l'altération dans les intervalles naturels des accords. J'ai appelé dans ma *Philosophie de la musique* la catégorie de faits harmoniques résultant de cette altération *l'ordre transitonique de la musique*, et j'y ai découvert le principe des proportions variables des intervalles en raison de leurs tendances résolutoires; principe qui introduit de nouveaux nombres dans le calcul de ces intervalles; enfin, principe inconnu

jusqu'à ce jour à tous les théoriciens, et dont l'existence méconnue a été cause de tant de mauvais raisonnements et de tant de vaines disputes.

L'altération des intervalles des accords consonnants fut long-temps le terme de l'audace des compositeurs; dans la première partie du dix-huitième siècle, quelques faits isolés d'altérations dans les accords dissonants se font, à la vérité, apercevoir isolément et de loin en loin, mais comme des effets de hasard, et en quelque sorte à l'insu des musiciens qui les employaient. Mozart fut le premier qui, remarquant l'accent expressif qui réside dans les altérations, en multiplia l'emploi avec une rare sagacité, et les introduisit systématiquement dans les accords dissonants. Dès lors, il put non seulement introduire dans ses chants un plus grand nombre d'accents dramatiques, mais aussi multiplier et varier les moyens de modulations inattendues; car on comprend que beaucoup d'attractions nouvelles durent naître de ces combinaisons qui groupent ensemble des dissonances d'espèces différentes, dont les unes sont ascendantes en leur qualité de notes sensibles accidentelles, et les autres descendantes comme dissonances ordinaires. Par exemple, supposons qu'on introduise une altération ascendante dans la tierce de l'accord de quinte mineure et sixte (vulgairement *quinte diminuée*) du ton d'*ut*, on aura un accord composé de *si*, *ré* dièze, *fa*, *sol*, qu'on disposera d'une manière plus séduisante à l'oreille en faisant *si*, *fa*, *sol*, *ré* dièze; car *ré* dièze étant l'accent expressif, doit se trouver dans la mélodie, c'est-à-dire à la partie supérieure. Or, que résultera-t-il de cet accord? Une quinte mineure attractive entre *si* et *fa*, une dissonance de seconde entre *fa* et *sol*, qui obligera *fa* à descendre; une tierce diminuée ou sixte augmentée entre *ré* dièze et *fa* qui, donnant à *ré* dièze le caractère instantanné de note sensible, l'obligera à monter; enfin une quinte augmentée ou de quarte diminuée entre *sol* et *ré* dièze.

Supposons qu'à toutes ces attractions viennent se joindre des combinaisons de notes substituées dont je parlerai dans l'examen de la théorie définitive et de retardement de quelqu'une des notes naturelles des accords, les attractions se multiplieront, et les moyens de modulations augmenteront dans la même proportion. Beethoven, Chérubini, Weber et Rossini, ayant marché sur les traces de Mozart, ont étendu le domaine de l'ordre transitonique en y introduisant, par les moyens que je viens d'indiquer, une multitude de faits nouveaux. Le dernier terme de cette carrière est celui où les altérations simples et multiples étant réunies à toutes les combinaisons qui peuvent y ajouter des tendances variées, on arrive à la solution de ce problème : *Une note étant donnée, trouver des combinaisons et des formules harmoniques telles qu'elle puisse se résoudre dans tous les tons et dans tous les modes.* Alors l'art, parvenu à l'ordre *omnitonique*, n'aura plus de découvertes harmoniques à faire, au moins suivant la constitution de notre gamme.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

CONCERTS.

Mlle ANGELINE DE PROUW. — MM. ALEXANDRE BATTA ET LOUIS LACOMBE.

A l'exemple de cette maxime naïve, philantropique et populaire : les amis de nos amis sont nos amis, on pourrait dire, par le temps d'enseignement musical universel qui court : les élèves de nos élèves sont nos élèves.

Voici venir une jeune et gentille personne, blonde et blanche, à la physionomie anglaise, exécutant déjà fort agréablement l'air varié, bien capable de donner des leçons de piano, qui en donne, sans doute, et qui nous est apparue sous le titre modeste d'élève de M. César-Auguste Franck, qui n'a point encore quitté lui-même la qualification d'élève, quoiqu'il soit au rang des professeurs. Les choses vont ainsi au Conservatoire : les disciples deviennent assez rapidement des élèves répétiteurs, puis professeurs. Cela se fait peut-être un peu trop mathématiquement, et ce sont plutôt des imitateurs qu'on nous formule que des artistes originaux, ayant leur individualité; mais il faut en prendre son parti : ceci touche à la grande question des académies, des écoles, et de leur utilité comme de leurs inconvénients. Le dernier élève du Conservatoire rêve le titre de répétiteur de solfége dans l'établissement, pour pouvoir mettre sur la première romance qu'il fera graver : professeur du Conservatoire de France.... et de Navarre, s'il osait ainsi compléter la formule ancienne. Comme il se complaît à relire son titre! Il serait difficile de décider si l'orgueil du compositeur l'emporte en lui sur celui du professeur. Qu'est-ce donc, quand son tour est arrivé d'obtenir le grand prix, d'être couronné et envoyé par l'Institut dans la capitale du monde chrétien, aux frais du gouvernement! Si vous alliez lui dire que tout chemin mène à Rome, il vous répondrait dédaigneusement que les proverbes n'ont pas le sens commun, et que ce n'est que l'étude, le talent, le génie, qui vous ouvrent le chemin de la ville éternelle. Un de nos meilleurs compositeurs qui a obtenu le grand prix et jouit d'une juste célébrité, malgré ce brevet d'immortalité décerné par l'Académie des Beaux-Arts, disait d'une façon spirituelle que le prix de Rome n'est autre chose qu'un mât de cocagne qu'on escalade avec beaucoup de difficulté, et au bout duquel on ne trouve qu'un petit sac de.... mettez-y tout ce que vous pourrez trouver de plus désenchantant, car la pudeur ne veut pas que nous nous servions de l'expression pittoresquement carnavalesque employée par notre compositeur. Ainsi vont les mœurs et le langage. Les plaisanteries si comiques du *Médecin malgré lui* et de *M. de Pourceaugnac*, qui divertissaient si fort et faisaient rire aux éclats le sévère Louis XIV et sa noble cour, nous paraîtraient de mauvais goût, et nous n'en rions plus qu'héréditairement. Mais nous voici bien loin du concert de mademoiselle Angeline de Prouw. Cette jeune pianiste, qui a changé en concert du soir la matinée musicale qu'elle avait annoncée pour le 26 novembre, et qui n'a pas eu lieu par indisposition, et un peu par défaut de public, cette jeune et intéressante pianiste n'a pas réuni non plus un grand nombre de spectateurs dans le concert qu'elle a donné jeudi, 17 décembre; et cependant ce concert n'était pas moins intéressant que ceux auxquels on a convié le public dilettante, et auxquels on le conviera sans doute encore une centaine de fois au moins cet hiver. Ponchard, mademoiselle Nau, madame Dorus-Gras, y ont figuré avec le succès qui les accompagne dans toutes les séances musicales où ils paraissent. Madame Dorus surtout, en artiste consciencieuse qu'elle est, et malgré la froideur d'une salle veuve d'auditeurs, a dit un air du *Cheval de bronze* de manière à toucher à la perfection. Ce goût, cette résolution de chanter pour elle et pour ainsi dire pour nous autres qui formons en quelque sorte le petit nombre de connaisseurs qu'on distingue dans les concerts, sembleraient démentir les idées bourgeoises qui, dit-on, prédominent sur les idées artistiques en notre brillante cantatrice. Jamais, en effet, avec la conviction où elle devait être qu'elle ne pouvait exciter le tumultueux enthousiasme qu'elle est habituée à provoquer dans une nombreuse assemblée, jamais elle n'a déployé plus de grâce et de sensibilité dans le *cantabile*, et plus de *brio*, d'heureuse audace,

de flexibilité, de justesse dans le trait et dans l'ensemble enfin du seul bon air de femme que M. Auber ait écrit. Madame Dorus a montré les mêmes qualités dans le duo des *Huguenots : Ah! si j'étais coquette!* avec Roger, de l'Opéra Comique, qui ne nous a pas paru très sûr de la partie de Raoul de Nangis. Il a dit aussi une mélodie gracieuse de M. Morel, qui a fait plaisir, mais dont le sens madrigalesque, paroles et musique, nous a fait penser involontairement à cette admirable ballade qu'Odry récite d'une manière si vaporeusement romantique :

Ah! j'ai du vague à l'âme!
Et je demande un doux baiser de femme
Comme un pauvre demande un sou!!!

Mademoiselle Beltz, jeune professeur de harpe au Conservatoire, dans le sens que nous avons donné à ce mot au commencement de cet article, nous a dit les *Souvenirs Irlandais* de M. Labarre. Cette fantaisie a fait plaisir. Mademoiselle Beltz a de la netteté; mais elle devrait viser à casser quelques cordes sur son instrument, cela donnerait à penser qu'elle a peut-être une âme musicale.

M. Rignault aîné, dans des variations sur le violon, et M. Rignault jeune, dans un solo de violoncelle, se sont fait justement applaudir : enfin la bénéficiaire a dit la grande fantaisie sur *la Norma*, par Thalberg, et des variations dites de bravoure sur la romance de Joseph : *A peine au sortir de l'enfance*, etc. Il faut en effet une sorte de bravoure pour tourmenter ainsi par des variations cette mélodie pure et angélique de *Joseph*. Il nous semble que notre pauvre Méhul a dû en être aussi secoué, aussi tourmenté dans sa tombe que Napoléon vient de l'être dans la sienne. A cela près, mademoiselle de Prouw s'est acquittée de sa tâche en jeune pianiste qui a de l'avenir, et qui sent déjà, nous en sommes convaincu, qu'à l'époque où l'exécution sur le piano est poussée à un incroyable degré de perfection, il faut savoir chanter sur cet instrument et y montrer une grande netteté dans les traits.

— Et voilà qu'à l'exemple de Chaabaham, qui veut voir danser la gavotte à deux ours, disant au premier ministre de ses plaisirs, qui veut y joindre deux danseuses, que : les femmes ça dépare; voilà qu'Alexandre Batta, le jeune et habile violoncelliste que vous savez, donne chez lui, à certains jours fixés, et par un caprice d'artiste, des matinées musicales à des hommes seulement, non pas précisément parce que les femmes déparent, mais parce qu'elles parlent : et puis d'ailleurs on n'y dit que de la musique sévère. Avec un beau trio de Beethoven, fort bien rendu par son frère, qui est déjà bon pianiste, et M. Seghers, M. Alexandre Batta nous a fait entendre jeudi passé la belle sonate en *la* du même auteur; il a chanté, comme on sait qu'il chante sur son violoncelle, l'*Ave Maria* de Schubert, et enfin il a essayé une des belles études qu'il écrit en ce moment pour le violoncelle. Cela est sévère et beau. Si le caprice y domine, il s'arrête sur la limite du bizarre. Cette pièce se fait remarquer par l'unité de la pensée. Les choses neuves y abondent. Le thème à double corde est d'un style large et d'un beau caractère. Le *pizzicato* de la main gauche qui l'accompagne est d'un effet original. Cette étude est faite pour obtenir du succès parmi les amateurs comme devant les artistes.

— M. Louis Lacombe a donné dimanche passé, 20 décembre, un concert vocal et instrumental dans la salle de M. Herz, au bénéfice des inondés de Lyon. Entre les deux parties de ce concert, Bocage, l'acteur de tous les théâtres de Paris, est venu lire une pièce de vers composée par madame Desbordes-Valmore. Ainsi que nous l'avons dit à l'égard du concert donné par M. Hauman dans la rue Neuve-Vivienne, le motif qui a provoqué cette solennité musicale est trop noble pour ne pas nous animer d'une bienveillance générale. MM. Lacombe et Ravina ont exécuté un duo à deux pianos sur les motifs de *Robin des Bois* (le Freyschütz), composé par M. Lacombe, qui rappelle heureusement les idées de Weber. Mademoiselle Félicie Lacombe, qui devait chanter le grand air du même opéra, se trouvant indisposée, a été remplacée par mademoiselle Lia Duport, qui figurait aussi sur le programme. Mademoiselle Duport, qui a fait sa première apparition au concert de la *Gazette musicale*, est une jeune personne qui chante avec beaucoup de goût et de méthode; elle a dit un air italien avec un fini précieux de vocalisation qui sent la bonne école, et un style qui semblerait puisé aux écoles de l'Ausonie, si dans deux belles mélodies de Schubert elle ne nous avait montré qu'elle ne comprend pas moins bien la manière large, intime, de la musique qui nous vient de la Germanie. Mademoiselle Pauline Unald nous a dit avec sa voix puissante la belle scène pour contralto d'*il Crociato* de Meyerbeer : l'*Aspetto adorabile*, etc. Elle s'est montrée digne élève de Bordogni, et a fait une ample moisson d'applaudissements bien mérités.

Ponchard, qui est en train d'exhumer notre vieille et bonne musique nationale, a chanté avec son excellente méthode l'air du médecin Erasistrate dans *Stratonice;* puis il a dit deux fort jolies romances dont les paroles ont été au moins aussi remarquées que la musique, et que le récitant a chantées avec ce goût musical exquis, et cette vérité, cette expression dramatique de salon que seul, depuis Garat, il emploie avec une parfaite mesure. M. Grard a chanté aussi avec une belle voix de basse les stances sur la charité, musique de M. Delsarte, et qu'Alizard a mises en vogue l'an passé. M. Grard a besoin d'assouplir quelques unes des cordes hautes de sa voix qui est d'un bon timbre.

M. Louis Lacombe est venu ensuite nous faire entendre *une Scène de bal*, grande Fantaisie pour le piano. C'est une composition dramatique. La valse qui domine l'action est d'une mélodie franche et gracieuse, mais elle se perd un peu dans le vague. Ce morceau, d'ailleurs bien fait, intéresse, et l'auteur le dit avec une chaleur, un fini d'exécution qui lui donnent un rang distingué parmi nos premiers pianistes. Il a exécuté avec M. Hermann un duo pour piano et violon sur des motifs de *l'Oberon*, de Weber, qui a fait plaisir. M. Herman avait joué précédemment un air varié de sa composition, dans lequel il avait produit beaucoup d'effet. Si la manière de ce jeune violoniste n'est pas large, s'il n'a pas un style sévère, un son puissant, il chante bien, joue juste et avec sensibilité. Ce jeune homme qui, à ce qu'il nous semble, n'a obtenu qu'un second prix cette année au Conservatoire, est destiné à devenir un des violonistes les plus gracieux de notre époque, et à se distinguer peut-être au premier rang, précisément parce qu'on ne l'a jugé digne que du second au Conservatoire.

Henri Blanchard.

Correspondance étrangère

Milan, 15 décembre 1840.

Nous sommes passés des faibles essais des commençants aux grands travaux de nos souverains maîtres en musique, et de Verdi remontés à Bellini! Avons-nous gagné à cet arrangement? J'en doute fort. Les ouvrages de Bellini ne sont point de ces justaucorps de tricot qui s'adaptent plus ou moins à toutes les formes vigoureuses ou maigrelettes. Le tissu ne prête pas si facilement, et, sous les mains de nos ravaudeurs de partitions, il ne devient pas tellement maniable qu'il puisse, comme certaines étoffes, vêtir indistinc-

tement les membres de tous nos virtuoses de scène, et pour parler sans figure, s'allonger ou s'amoindrir suivant les cordes de leur voix. Pour donner, par exemple, *il Pirata* à la place de l'opéra promis du maestro Nini, et que des *circonstances imprévues* ont fait évanouir en fumée, il a fallu une telle transposition de tons que l'opéra de Bellini a dû sentir le rogné, et en dépit de cette opération, l'exécution a été bien loin de satisfaire quiconque va au théâtre sans s'attribuer la fatigante mission des rappels et des applaudissements quand même.

Il Pirata, ouvrage de la jeunesse de Bellini, est plein de beautés mâles, ce que prouve la carrière triomphale que fournit cet opéra sur tous les théâtres d'Italie et de l'étranger. Mais à la Scala, où vit encore le souvenir du chant de Rubini, pour lequel cet opéra fut écrit, c'était une entreprise périlleuse de le reproduire. Salvi, qui n'a pas les épaules d'Atlas, s'est chargé de porter un lourd fardeau sous le poids duquel il a souvent chancelé, mais sans tomber toutefois. Dans les morceaux de tendresse, la douceur de sa voix et de son chant a trouvé le chemin des cœurs et le secret de les émouvoir; mais là où les chants de Bellini réclamaient l'accent dramatique et de l'élan, le nouveau *Pirate* nous a paru plutôt un flasque et gros oriental qu'un audacieux et intrépide écumeur de mer. A Salvi, pourvu de belles prérogatives d'artiste, et plus encore d'engagements lucratifs, nous pouvons dire nettement notre avis, sans crainte de lui nuire, sinon de lui déplaire.

Mademoiselle Rossi, qui nous était arrivée de Paris escortée de préventions favorables, est une belle personne d'aspect sympathique. Ses cordes de médium sont limpides et sûres. Les cordes élevées ont besoin, pour son bien et pour le nôtre, d'être ménagées. Nous lui voudrions une prononciation plus claire. Elle a, d'autre part, la mauvaise habitude de faire trop de *fioritures*, ou plutôt, comme disent les Français, de broder le chant, même quand il doit être uni, simple, expressif, et rien de plus, selon l'intention du maître au génie duquel le domaine musical est redevable de tant de magnifiques travaux.

Le basso Ferlotti a chanté comme chantent plus ou moins toutes les basses médiocres.

Le premier opéra du carnaval sera *le Bravo*, de Mercadante, avec la Tadolini, Donzelli et mademoiselle de Rieux, qu'on dit douée d'une belle voix. Le ballet de la composition du sieur Cortesi est intitulé *la Juive de Tolède*. Puis nous aurons *les Huguenots*, de Meyerbeer, mais réduits d'un tiers, mutilés et masqués sous le titre spécieux des *Guelfes et Gibelins!*

La troupe française Doligny continue ses représentations au théâtre *Re*, avec un concours de société choisie. Elle passera l'hiver à Naples et nous reviendra au printemps. Les principaux honneurs de ces soirées reviennent à mademoiselle Verneuil et à la soubrette mademoiselle Dupont.

Nous avons eu au *ridotto* de la Scala un concert de l'excellent violoniste Bazzini, qui se propose de se rendre bientôt à Paris. C'est un professeur d'une grande habileté, qui obtiendra partout, nous en sommes certains, une grande considération et des succès fructueux.

Dans quelques jours, un grand concert nous sera offert dans le même local du *ridotto*, par M. Schoberlechner, pianiste renommé. Nous y entendrons madame Schoberlechner, éloignée depuis long-temps de la scène pour cause de maladie, et qui a, dit-on, recouvré la voix qu'elle avait perdue. Nous le désirons, car il nous en coûterait d'être privés d'une artiste d'un aussi grand mérite. Si elle veut se contenter de modiques appointements, notre administration, qui va beaucoup à l'économie, lui offrira un engagement.

A.

Nouvelles.

*** Demain, vendredi, à l'Opéra, la 11e représentation de *la Favorite*, de Donizetti. Les dix représentations consécutives de cet ouvrage ont produit une recette de plus de 75,000 fr. C'est la meilleure réponse que l'on puisse donner à certains détracteurs intéressés, qui disent sciemment le contraire de la vérité.

*** L'Opéra prépare pour le carnaval la reprise des *Noces de Gamache*; Barrez et mademoiselle Maria se montreront dans ce ballet. Le troisième début de madame Guy Stephan aura lieu dans *la Somnambule*. Mademoiselle Maywood est à Dublin; on dit que Mabile doit aller l'y rejoindre pour l'épouser.

*** La représentation de l'Opéra a offert dimanche un double spectacle. Le public avait les yeux moins fixés sur le théâtre que sur le parterre où se trouvaient assis les braves marins de *la Belle-Poule* et de *la Favorite*, qui paraissaient prendre grand plaisir à toutes les merveilles de la scène. Les princes et les princesses assistaient aussi à cette représentation; mais peu de personnes ont pu apercevoir le prince de Joinville, qui s'est tenu tout le temps derrière ses frères dans le fond de la loge du duc d'Orléans.

*** Donizetti est parti pour Rome. Il y est appelé pour monter au théâtre un opéra nouveau : *Amelia*, écrit expressément pour cette ville. *Le duc d'Albe*, du même auteur, ne doit être représenté à l'Académie royale de musique qu'en 1842.

*** On assure que mademoiselle Nathalie Fitzjames va décidément quitter la danse pour le chant.

*** Ce soir, à l'Opéra-Italien, *la Donna del Lago*, chantée par mesdames Grisi, Alberiazzi, MM. Rubini, Mirate, Morelli. Lundi, 28, par extraordinaire, au bénéfice de M. Campagnoli, les 1er et 3e actes de *Lucrezia Borgia*, *Il Barbiere*, le dernier acte de *Lucia di Lammermoor*, chantés par tous les artistes.

*** L'Opéra-Comique, excité par la reprise de *Joconde*, va remettre *Jeannot et Colin*, qui sera joué par Chollet, Moreau-Sainti, Sainte-Foix, et mesdemoiselles Prévost, Descot et Henri. Ce théâtre ferait mieux de reprendre quelques ouvrages de Méhul et Cherubini, ou verrait au moins un but artistique.

*** Le jour de Noël les amateurs entendront à Saint-Roch des fragments de *l'Oratorio de Noël*, un *Offertoire* et un *O Salutaris*, de Le Sueur; ces deux derniers morceaux seront chantés par M. Alexis Dupont. Le même jour une messe de ce grand compositeur sera exécutée à Baltimore, et, pour la première fois initiera les habitants du Nouveau-Monde à la suave mélodie et aux accords harmonieux de cet habile maître.

*** On annonce pour cette semaine une grande soirée musicale chez M. de Castellane. Cette fois, les amateurs de *société* qui paraîtront sur l'élégant théâtre sont mademoiselle Grisi, madame Persiani, Rubini et Tamburini. Nous engageons fort la société du noble hôtel à ne pas s'y accoutumer : ce serait désobliger la plupart de ses chanteurs ordinaires.

*** M. César-Auguste Franck donnera quelques séances musicales dans les salons de M. Pape, rue des Bons-Enfants, 19. Il y fera entendre des trio et solo de sa composition ainsi que de la musique d'ensemble de Rigel, Ries, Beethoven, Mendelsohn-Moscheles, etc. La première séance aura lieu le dimanche 27 décembre 1840, à une heure précise; et ensuite de quinzaine en quinzaine.

*** On annonce comme très prochaine l'ouverture des bals masqués à la salle Saint-Honoré. M. J. Tolbecque, chargé de la direction de l'orchestre, fera exécuter un répertoire composé des valses, galops et quadrilles les plus nouveaux.

*** Parmi les Albums qui apparaissent pour le jour de l'an, nous recommandons à nos lecteurs l'élégant Album de pianistes polonais, publié dans un but philanthropique, et composé de six morceaux inédits par MM. Chopin, Kontski, Klemczynski, Orda, Sowinski et Wolff.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon.* — Dans une de ses dernières séances, le conseil municipal a voté la somme de 8,000 fr., destinés à faire au théâtre des Célestins les réparations les plus indispensables pour le mettre en état de servir le plus promptement possible.

Le Directeur, A. SPECHT.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Pour paraître le 15 janvier chez MAURICE SCHLESINGER, 97, rue de Richelieu :

LA FAVORITE, opéra en 4 actes; musique de DONIZETTI.

Ouverture à 2 et à 4 mains.

1. Romance chantée par Duprez.
1 *bis*. La même pour soprano.
2. Duo chanté par MM. Duprez et Levassour.
2 *bis*. Le même pour soprano et contralto.
3. Chœur à deux voix.
4. d° d°
5. Air chanté par Duprez.
5 *bis*. Le même pour soprano.
6. Duo chanté par madame Stoltz et Duprez.
7. Air chanté par Barroilhet.
7 *bis*. Le même pour contralto.
8. Duo chanté par madame Stoltz et Barroilhet.
8 *bis*. Le même pour 2 voix de femme.
9. Chœur à deux voix.
10. Trio.
10 *bis*. Cavatine chantée par Barroilhet.
10 *ter*. La même pour ténor et soprano.
11. Air chanté par madame Stoltz.
12. Chœur à trois voix.
13. Chant d'église.
14. Air chanté par Duprez.
14 *bis*. Le même pour soprano.
15. Prière chantée par madame Stoltz.
16. Duo chanté par madame Stoltz et Duprez
17. Prière à trois voix.

GRANDE PARTITION, PARTIES D'ORCHESTRE.

MORCEAUX SUR LES MOTIFS DE CET OPÉRA.

5 Quadrilles par TOLBECQUE, *pour Orchestre, Quintette, Piano seul et à 4 mains, 2 flûtes, 2 Violons, 2 Cornets à piston.*

E. WOLFF. Mosaïque. 4 livraisons (non difficiles).
KALKBRENNER. Fantaisie brillante.
HUNTEN F. Quatre airs de ballets.
HELLER. Nocturne et bolero.
PETER SCHUBERT. Deux rondinos.
E. WOLFF. Trois fantaisies (non difficiles).
— Rondo brillant.
DUVERNOY. Deux fantaisies (faciles).
BURGMULLER. Trois divertissements.
LECARPENTIER. Trois bagatelles (très faciles).
— Trois divertissements à 4 mains (faciles).

EN VENTE :

MÉTHODE DES MÉTHODES DE PIANO, ou Traité de l'art de jouer de cet instrument, basé sur l'analyse des meilleurs ouvrages qui ont été faits à ce sujet, et particulièrement des méthodes de J.-S. Bach, Marpurg, Turk, A.-E. Müller, Dussek, Clémenti, Hummel, MM. Adam, Kalkbrenner et A. Schmidt, ainsi que sur la comparaison et l'appréciation des différents systèmes d'exécution et de doigter de quelques virtuoses célèbres, tels que MM. Cramer, Moschelès, Chopin, Liszt, Thalberg, Doehler, etc. Ouvrage composé spécialement pour les classes de piano du Conservatoire de Bruxelles, et pour les écoles de musique de Belgique; par

F.-J. FÉTIS,

Maître de chapelle du roi des Belges, et directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles; et

J. MOSCHELÈS.

Ire partie. Prix : 25 fr. — IIe partie, contenant 18 Études de perfectionnement expressément composées par MM. Bénédict, Chopin, Doehler, Heller, Henselt, Liszt, Mendelsohn, Méreaux, Moschelès, Rosenheim, Thalberg et Wolff. Prix : 18 fr.

PIANO.

C. CZERNY. Le premier maître de piano. 100 Etudes journalières divisées en 4 livres. Chaque. 5 »
E. WOLFF. 24 Nouvelles Études divisées en deux livres. Chaque. 18 »
N. LOUIS. 2e Trio, piano, violon et violoncelle. 12 »
GALLAY. Trois fantaisies pour piano et cornet. Trois suites :
N° 1. Sur *les Treize*. 6 »
2. Cavatine de Bellini. 6 »
3. Sur *le Schérif*. 6 »

FANTAISIES ET AIRS VARIÉS.

DOEHLER. Op. 31. Deux nocturnes. 7 50
HELLER. Six caprices sur *le Shérif*. 7 50
— Scherzo. 7 50
A. HENSELT. Variations sur des motifs de *Robert-le-Diable*. 9 »
— Air russe. 6 »
LISZT. Valse mélancolique. 6 »
— *Adélaïde*, de Beethoven, transcrit pour piano. 5 »

Suite des Fantaisies et Airs variés.

LECARPENTIER. Trois mélodies de Schubert arrangées pour piano :
N° 1. La Sérénade. 4 50
2. Adieu. 4 50
3. Rosemonde. 4 50
MENDELSOHN. Deux mélodies transcrites pour le piano par Dreischock. 6 »
MÉREAUX. Grande valse. 6 »
PIXIS. Op. 141. Fantaisie sur *la Vestale*. 7 50
SCHUMANN. Op. 15. Etrennes: Scènes d'enfants. 6 »
F. SCHUBERT. Amusements. Trois morceaux brillants divisés en trois suites. Chaque. 6 »
THALBERG. Op. 40. Fantaisie sur *la Donna del lago*. 7 50
E. WOLFF. Op. 37. Souvenir de Pornic. 6 »
— Op. 38. Quatre mazourkas. 6 »
— Op. 39. Allegro de concert. 9 »

QUADRILLES ET VALSES.

J. B. TOLBECQUE. Le qui vive? Piano. 4 50
— Orchestre. 7 50
— Quintette. 4 50
LABITZKI. Le Camp, deux quad. Nos 1 et 2. Chaque. 4 50
FARBACH. La Course au traîneau. 4 50
LABITZKI. Les Fashionables. Piano. 4 50
— Les mêmes à quatre mains. 5 »
— Op. 60. Souvenir de Polonski. 4 50
— Le Lys. 4 50
J. STRAUSS. Op. 110. La Taglioni. 4 50
— Op. 112. La Saison de Londres. 4 50
— Op. 113. Les Gnomes. 4 50
— Op. 115. Les Feuilles de roses. 4 50
— Op. 116. Nouvelles valses de Vienne. 4 50
— Op. 118. Le Myrte. 4 50
— Op. 119. Recette pour la valse. 4 50
— Op. 120. La Sainte Cécile. 4 50

VIOLON.

N. LOUIS. Op. 24. Etudes. 18 »
H. PANOFKA. Op. 24. Etudes mélodiques divisées en deux livres. Chaque. 18 »
G. ONSLOW. Op. 61. 25e quintette pour deux violons, alto, et deux violoncelles. 18 »

Suite du Violon.

PRUME. Six Etudes. 12 »

VIOLON ET PIANO.

N. LOUIS. Op. 88. Trois Récréations sur des motifs de *Robert-le-Diable*. 3 suites. Chaque. 6 »
— Op. 88 *bis*. Trois Divertissements sur des motifs des *Huguenots*. 3 suites. Chaque. 6 »
— 88 *ter*. Trois Amusements sur des motifs de *la Juive*. 3 suites. Chaq. 6 »
— 88 *quat*. Trois fantaisies sur des motifs de *Guido et Ginevra*. 3 suites. Chaque. 6 »
Les mêmes morceaux sont arrangés pour violon seul. Chaque suite. 5 »
PANOFKA. Op. 24. Grand morceau de concert. 9 »
PANOFKA. Op. 28. Divertissement sur des motifs de *la Juive*. 7 50
— Op. 29. Air varié sur des motifs du *Shérif*. 7 50
PRUME. La Mélancolie, pastorale. 9 »
WOLFF ET DE BÉRIOT. Op. Souvenirs de *Robert-le-Diable*, pour piano et violon. 9 »

MUSIQUE VOCALE.

MÉLODIES NOUVELLES.

G. MEYERBEER. C'est elle! 3 »
— Les Feuilles de Roses. 3 75
— Mina. 3 75
— Nella. 2 »
— La Fille de l'Air. 2 »
J.-J. MASSET. Nos 1. Aimer seul! 2 »
2. Pourquoi partir? 2 »
3. La Mère. 2 »
4. Me voilà! 2 »
5. Souvenirs d'enfance. 2 »
6. Quand le roi passa. 2 »
7. Le Carnaval. 2 »
8. L'Inconstance. 2 »
9. La Novice. 2 »
10. Les Fileuses. 2 »
SCHUBERT. F. Nos 32. L'Echo. 3 »
34. Chansonnette du ruisseau. 4 50
37. A Mignon. 3 75
39. Le Pêcheur. 3 75
46. Le désir de voyager. 4 50
48. La couleur favorite. 3 75
49. Bonjour. 3 75
50. Impatience. 4 50

Souscription Musicale.

MÉTHODE COMPLÈTE DE CHANT,

ou **THÉORIE PRATIQUE DE CET ART**, mise à la portée de tous les Professeurs, même instrumentistes; contenant : Tous les *Préceptes* et *Exemples* qui y sont relatifs; 360 *Exercices* pour la voix; 50 **VOCALISES SPECIALES**, ou *Leçons faciles et élémentaires*; 25 **GRANDES VOCALISES**, ou *Morceaux de chant sans paroles*; *la Manière d'orner un morceau de chant*, etc. (Œuvre 40.)

PAR ALEXIS DE GARAUDÉ,

Professeur de chant au Conservatoire de France; honoraire du Conservatoire de Milan; membre de l'Académie royale des sciences et arts de Nancy, etc.

SECONDE ÉDITION, CONSIDÉRABLEMENT AMÉLIORÉE ET AUGMENTÉE : pour paraître au 25 janvier 1841.

Nota. Les exemplaires de MM. les Souscripteurs contiendront le portrait lithographié de l'Auteur, par *Vigneron*.

Prix : *la Méthode complète*, 50 fr.; — 1re ou 2e *Partie séparée*, 30 fr.

Cette SECONDE EDITION contient à peu près tout ce qui existait dans la première édition, mais elle a été améliorée avec beaucoup de soin, et *augmentée* de plus de moitié. Les contrefaçons qui en existent à Naples et à Milan rendaient désormais inutile le double texte en italien. Alors sa suppression a fait place à une grande quantité de nouveaux *Exercices* et de VOCALISES *élémentaires et spéciales*, auxquelles je travaillais depuis cinq à six ans pour le perfectionnement du talent de mademoiselle *Zélia* BINCOURT, aujourd'hui madame de GARAUDÉ.

Maintenant que chaque éditeur *commande* une METHODE DE CHANT à quelque professeur (qui ordinairement compile plus ou moins celles estimées), on peut s'assurer combien il est difficile d'en rédiger une qui soit véritablement *bonne* et *complète*, de manière à ce que l'enseignement puisse réunir tout ce qui a rapport aux bons principes, à la clarté facile et progressive, et à une série nombreuse d'*Exercices* et de *Vocalises* qui puissent conduire à la perfection de l'art en moins de temps possible. Pour être en état de rédiger une bonne *Méthode de Chant*, il faudrait savoir écrire en musique et en littérature, être ou avoir été chanteur; mais il est surtout indispensable d'avoir professé le chant pendant un grand nombre d'années, et d'avoir eu par là l'occasion quotidienne de faire une foule d'observations sur une grande quantité d'élèves, dont les voix et les capacités ont offert de nombreuses différences. On peut même affirmer que le manque de cette longue *expérience pratique* doit faire avorter le succès d'un tel ouvrage, malgré la réputation qui pourrait se rattacher au nom de son auteur; car ici c'est surtout de *spécialité* qu'il s'agit, et non d'érudition acquise dans les livres. Mon âge devient une garantie de ce que cette longue expérience ne peut m'être niée. Quarante années de professorat, dont vingt-trois passées au Conservatoire, mes fréquents voyages en Italie, où j'ai recherché et recueilli près des plus habiles maîtres toutes les observations, tous les conseils qui peuvent perfectionner *l'art du chant* : les METHODES que j'ai successivement publiées et améliorées depuis 1808, leurs nombreuses contrefaçons dans presque toutes les langues de l'Europe; tout, je l'espère, pourra motiver la confiance qu'inspirera ce dernier grand ouvrage, fruit d'un travail long et consciencieux, sur un art que j'ai toujours aimé avec passion. En effet, affligé de voir le petit nombre de grands chanteurs qui existe à cette époque, où beaucoup d'artistes devraient avoir atteint l'apogée de la perfection, je me suis convaincu par mes recherches que la plupart d'entre eux, quoique doués d'excellents moyens, n'avaient fait que des études faibles, négligées, ou souvent abandonnées avant leur maturité. Séduits par l'appât des appointements du théâtre, ils ont prématurément embrassé cette carrière avant que leur talent fût formé, et depuis, la fatigue du service ou d'autres motifs les ont empêchés de continuer leurs études avec le soin et l'assiduité qu'elles réclament.

Persuadé qu'un plan de travail, mieux disposé sous le rapport de la progressivité et du classement spécial de tout ce qui constitue les diverses parties de l'art du chant, pouvait faire acquérir la perfection de leur mécanisme en beaucoup moins de temps, j'ai mis le plus grand soin à ce que la *première partie* de cette METHODE pût atteindre ce but important. Ainsi, pour tout ce qui concerne soit *la pose* et *l'accentuation de la voix*, soit *le développement et le perfectionnement de son agilité*, j'ai écrit pour chaque subdivision de ces parties des *préceptes* fort clairs, des *exemples*, des *exercices*, et une ou deux *vocalises* faciles, spécialement composées comme espèce de Thème pour exercer l'élève sur ce qui fait l'objet de la leçon actuelle. Ce système est continué avec un soin particulier pendant le cours de l'ouvrage, jusqu'à l'épuisement total de toutes les difficultés en usage dans le Chant moderne. L'élève, en les exerçant, perfectionnera son mécanisme, en meublant sa mémoire de toutes les fioritures de divers genres que peuvent imaginer nos plus célèbres Chanteurs. On croit donc pouvoir affirmer qu'un petit nombre d'années de bonnes études, faites consciencieusement avec cette METHODE, doit produire des Chanteurs qui posséderont à fond toutes les ressources de l'art qui viennent prêter leur secours et leur appui aux moyens et à l'intelligence dont on est doué par la nature, et que, par son usage, ils pourront *se perfectionner et étudier seuls*, puisque chacun des 360 *Exercices* et des 75 *Vocalises* qui y sont contenus *y a son accompagnement de piano extrêmement facile*. Les chanteurs de théâtre y trouveront une espèce de *Bréviaire vocal*, nécessaire à travailler chaque jour, pour se tenir en exercice de *pose de voix* et d'*agilité*. Dans beaucoup de villes de nos départements, quelques Professeurs instrumentistes sont forcés de donner des leçons de chant, faute d'un maître spécial. L'usage de cette METHODE sera pour eux un guide certain et facile, par la grande clarté qui règne dans son texte explicatif et dans ses exemples et exercices.

Dans la SECONDE PARTIE, je n'ai pas cru devoir changer les vingt-cinq grandes VOCALISES ou *Morceaux de chant sans paroles* qui s'y trouvent; j'en ai seulement modifié quelques passages. Il en existe de divers auteurs, que quelques personnes trouveront peut-être plus *jolies*; mais ce sont plutôt des compositions musicales agréables, contenant, dans la plus facile, la réunion de toutes les difficultés du chant, que des compositions *méthodiques* vraiment *utiles*, destinées à instruire les élèves à perfectionner leurs progrès dans telle ou telle partie spéciale de l'art du chant. Ces *Vocalises* sont bonnes à travailler sans doute; et j'en ai fait moi-même un fréquent usage pour mes *élèves avancés*; mais seulement alors que leur talent était à peu près formé. Jusque là, j'ai pensé que les miennes (ayant chacune une forme, une tendance et un but plus conformes à ce que j'ai remarqué dans les ouvrages didactiques publiés sur un bon enseignement quelconque), devraient être préférables, dans les premières années d'étude, pour assurer les progrès des élèves d'une manière plus rapide et plus certaine. D'ailleurs, MM. les Professeurs qui ne partageraient pas mon opinion pourront se servir seulement de la PREMIERE PARTIE de cet ouvrage, laquelle deviendra une préparation excellente et presque indispensable aux *Vocalises* et aux *Morceaux de chant* de tous les Maîtres et de toutes les Ecoles.

Dans la TROISIEME PARTIE, j'ai fait mon possible pour atteindre avec clarté et efficacité le but que je m'étais proposé dans son titre : De la Manière *d'orner un morceau de chant*. Parvenu à ce point de la METHODE, les préceptes analogues au bon choix des ornements, les 50 exemples de fioritures sur une phrase très simple, les dix *grandes variations* sur un *Thème mélodique* donneront à l'élève intelligent tous les moyens de bien régler les morceaux qu'il devra chanter. Les sept *Cavatines* ou *Mélodies*, d'un style simple, avec paroles françaises, qui terminent cette TROISIEME PARTIE, lui serviront d'exercice pour y placer les fioritures qui seraient convenables à leur coloris, outre l'avantage qu'elles offriront comme perfectionnement de la *prononciation* et d'*articulation*.

On trouvera aussi, Passage Colbert, escalier A, *les autres ouvrages classiques* d'ALEXIS DE GARAUDÉ, *adoptés pour l'enseignement des Conservatoires de France, d'Italie, des Pays-Bas, de la Belgique*, etc., tels que SOLFEGES avec la basse chiffrée, op. 27; 6e édition, 42 fr., 1re partie; 21. fr. Les mêmes SOLFEGES, avec accompagnement de piano, 5e édition, 30 fr.

24 NOUVELLES VOCALISES composées pour les *examens* et les *concours du Conservatoire*; op. 42, 1re livraison pour les *voix de Soprano et de Ténor*; 2e livraison pour les *voix de Contralto et de Bariton*; chacune 18 fr. — L'HARMONIE RENDUE FACILE, ou *théorie pratique de cette Science* et *d'Accompagnement de la Basse chiffrée et de la Partition*, rédigée de manière à ce qu'on puisse l'étudier sans maître. Op. 44; 30 fr. — METHODE COMPLETE DE PIANO, ou *théorie pratique* de cet instrument, 2e *édition*, op. 45. Prix, 21 fr.; 80 SOLFEGES A 2 VOIX avec piano, ou *nouveau Cours de lecture musicale* et VOCALISES A 2 VOIX, op. 41, 30 fr. — SOLFEGES, ou *Méthode de musique*, pour *voix de Basse*, en clef de *fa*, op. 46, 36 fr.

Les personnes qui souscriront à cette *seconde édition*, recevront, franc de port, la METHODE COMPLETE DE CHANT, qui contiendra environ 300 grandes planches in-fol., pour 18 fr. net; la *première partie* pour 10 fr., et la *deuxième et troisième partie* pour 10 fr. (*Affranchir les lettres et l'argent.*) Le prix net des *sept cavatines* et *mélodies*, richement reliées en ALBUM, avec de jolies lithographies, est de 12 fr., ou brochées, à 15 fr., prix marqué.

7e Année. — 1840. **REVUE** ET **N° 76.**

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), ÉDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*). GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), P. SMITH, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

ANNONCES :
30 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; etchez tous les marchands de musique de France.

Paris, Dimanche 27 décembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés, outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :
1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, OSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. ;
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique ;
4. Six portraits d'artistes célèbres, tels que : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

Pour satisfaire au désir qui nous a été exprimé par un grand nombre de nos Abonnés de la province, nous ferons, à la fin de décembre, traite de 34 fr. sur tous ceux dont l'abonnement finit à cette époque. Nous prions MM. les Abonnés qui n'auraient pas l'intention de renouveler leur abonnement, de nous en prévenir par lettre non affranchie, afin d'éviter la traite qui nous occasionne des frais.

CONCERTS

QUI SERONT OFFERTS

AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE,

pendant l'hiver 1840-1841.

9e Concert dans le mois de janvier.
10e Concert dans le mois de février.
11e Concert le 1er avril.

MM. les Abonnés reçoivent avec ce numéro : Air russe de N. Naroff, transcrit pour le Piano par A. Henselt.

Jeudi prochain ils recevront Six mélodies composées par MM. Meyerbeer, Schubert et Proch.

SOMMAIRE. Air russe de Naroff, transcrit par Henselt; par STEPHEN HELLER. — Esquisse de l'histoire de l'harmonie (suite); par FÉTIS père. — La Chapelle pontificale; par E. FÉTIS.—Théâtre de Rouen : Première représentation de *Leila* ou *le Giaour*, opéra indigène de MM. Tavernier et Bovery; par A. ELWART. — Nouvelles. — Annonces.

AIR RUSSE DE NAROFF

Transcrit pour le Piano par ADOLPHE HENSELT.

Depuis long-temps on s'occupe bien plus d'arrangement et de transcription que de composition proprement dite. Il faut d'ailleurs reconnaître que beaucoup de compositeurs modernes feraient beaucoup mieux de se consacrer simplement et exclusivement à l'arrangement de la bonne musique d'autrui que de nous offrir leurs vulgaires inspirations

Mais quand il s'agit d'un auteur comme A. Henselt, un critique serait bien plus heureux de juger des compositions originales qu'un arrangement. Tel était mon sentiment

quand je lus ce titre : *Air russe de Naroff transcrit pour le piano*, etc., etc. En y regardant de plus près, j'ai trouvé que l'auteur avait écrit sur le thème russe une sorte d'étude qu'au premier coup d'œil on ne peut attribuer à personne autre qu'à Adolphe Henselt. On reconnaît cet aimable artiste à la manière seule dont il a traité le thème. Ces sauts à grands intervalles au milieu desquels la main droite intervient pour une bonne partie, et qui donnent à l'ensemble l'apparence d'un morceau écrit pour trois mains, se retrouvent encore ici avec cette harmonie toujours riche et belle qu'on a déjà appréciée dans le *Poëme d'amour*, et dans les autres études du célèbre artiste.

Je pense volontiers que le thème n'est point une mélodie nationale russe. Tout *fa* dièze mineur qu'il est, je n'en crois rien. En conséquence, je ne veux point éplucher cet air de trop près. Je le trouve même très joli, suffisamment septentrional, mélancolique et rêveur. Ce que j'y trouve à redire, c'est un vernis de civilisation dont je me passe fort bien à propos d'airs nationaux, et qui reporte la pensée sur quelque auteur qui connaît les notes, les tons et autres *ficelles* du métier.

Prenons donc la chose qu'on nous offre pour ce qu'elle est réellement, c'est-à-dire pour une très jolie cantilène qui doit plaire à tout le monde, et que Henselt a employée de la façon la plus aimable et la plus charmante pour en faire un opuscule qui rappellera à ses admirateurs ses anciennes compositions plus importantes.

La manière dont Henselt écrit pour le piano a une qualité particulière d'attrait et de séduction. Cela se développe supérieurement sous les doigts, et quelles que soient les difficultés qu'on y trouve, je ne connais aucun pianiste qui n'aime à jouer ses compositions. Même dans la moindre bagatelle, on peut y trouver quelque chose qui intéresse l'exécutant et l'auditeur, et je serais en conséquence porté à donner au talent de Henselt la qualification d'insinuant.

Je regrette seulement que depuis ses grandes études qui ont fait sensation et à si bon droit, Henselt se borne à nous faire désirer, par de charmantes petites choses, des compositions plus grandes qu'il ne se décide pas à publier. Peut-être les réserve-t-il pour l'année prochaine, où il viendra à Paris qui l'attend avec impatience.

STÉPHEN HELLER.

ESQUISSE DE L'HISTOIRE DE L'HARMONIE

CONSIDÉRÉE

COMME ART ET COMME SCIENCE SYSTÉMATIQUE.

(Suite*.)

Lorsque le Conservatoire de musique de Paris fut organisé, en 1796, on y réunit les professeurs les plus renommés pour chaque branche de l'art, qui enseignèrent chacun selon ses idées et sa méthode, parce qu'on n'avait pas eu le temps de préparer un corps de doctrine pour un enseignement uniforme. C'est ainsi que Rodolphe donna des leçons d'harmonie suivant sa méthode empirique dénuée de tout esprit d'analyse (1), que Rey fit son cours d'après le système de la basse fondamentale; que Langlé développa les conséquences de la théorie dont on a vu précédemment l'exposé, et que M. Berton employa avec ses élèves la méthode pratique dégagée de toute considération de système, car ce ne fut que quelques années plus tard que ce compositeur célèbre imagina son arbre généalogique des accords et le dictionnaire qui en est le développement (1).

Cependant on s'aperçut bientôt des inconvénients de cette diversité de méthode et de système dans une école où l'unité de doctrine doit être la base de l'instruction. Une commission composée de Cherubini, Gossec, Martini, Le Sueur, Méhul, Catel, Lacépède, Prony, et des professeurs qui viennent d'être nommés, fut instituée au commencement de l'année 1801 dans le but de discuter et de poser les bases d'un système d'harmonie : celui de Rameau fut particulièrement l'objet d'un examen sérieux, parce qu'il avait encore en France beaucoup de partisans. Méhul, nommé rapporteur de la commission, s'exprimait ainsi dans la dernière séance :

« Dans une lutte d'opinions contraires, soutenue par les » partisans ou les antagonistes du système de la basse fon- » damentale, la commission, *ne pouvant distinguer la vé-* » *rité tout entière*, suspendait son jugement, quand l'ou- » vrage soumis à votre sanction vint terminer toutes les » discussions, en offrant un système complet, simple dans » ses principes et clair dans ses développements. »

Ce système, qui réunissait tant d'avantages, au dire de Méhul, était celui que Catel publia peu de temps après, sous le titre de *Traité d'harmonie adopté par le Conservatoire, pour servir à l'étude dans cet établissement* (1). L'influence qu'exerçait déjà le Conservatoire à cette époque, fit bientôt recevoir sans contestation ce que les musiciens les plus célèbres de la France déclaraient être ce qu'il y avait de meilleur : ce fut le coup de grâce donné au système de Rameau, et l'anéantissement de celui-ci fut d'autant plus complet et rapide que ce qui lui restait de sectateurs fut à la même époque éliminé de l'enseignement public.

Quelle était donc cette théorie si satisfaisante qui se faisait adopter sans contestation par les plus habiles musiciens français, et qui obtenait tout-à-coup une vogue qui n'avait été la récompense de Rameau qu'après trente ans de travaux, de luttes et de publications multipliées? Catel l'expose en une seule phrase : *Il n'existe en harmonie qu'un seul accord qui contient tous les autres* (*Traité d'harmonie*, pag. 5). Quel est cet accord, et comment se forme-t-il? Voici le résumé de ce que dit Catel à cet égard :

Si nous prenons une corde qui soit à l'unisson du *sol* le plus grave du piano, et si nous la partageons par moitié, nous trouvons son octave; son tiers donne l'octave de sa quinte; son cinquième la double octave de sa tierce; son septième, l'intervalle de vingt et unième, ou double octave de sa septième; enfin son neuvième, sa vingt-troisième ou double octave de sa neuvième. Il résulte donc de cette division un accord composé de *sol, si, ré, fa, la*. Cet accord est celui à qui l'on donne dans la pratique le nom de *neuvième de la dominante*. Il contient l'accord parfait majeur *sol, si, ré*; l'accord parfait majeur *ré, fa, la*; l'accord parfait diminué, *si, ré, fa*; l'accord de septième dominante *sol, si, ré, fa*, et l'accord de septième de sensible *si, ré, fa, la*. En continuant l'opération de la division de la corde à la troisième octave, c'est-à-dire en partant du son 1/8, on trouve les sons 1/10, 1/12, 1/14 et 1/17, qui produisent l'accord de *neuvième* mineure de la dominante *sol, si, ré, fa, la* bémol, et l'accord de *septième diminuée, si, ré, fa, la* bémol. Tous ces accords sont naturels et fondamentaux : on en tire

(*) Voyez la *Revue et Gazette musicale*, année 1840, numéros 9, 20, 24, 35, 40, 52, 63, 67, 68, 72, 73 et 75.

(1) Théorie d'accompagnement et de composition, à l'usage des élèves de l'école nationale de musique. Paris, 1798. In-fol.

(1) Traité d'harmonie basé sur l'arbre généalogique des accords. Paris, madame Duhan, 1804. 1 vol. in-4.

Dictionnaire des accords. Paris, 1804. 3 vol. in-4.

(2) Paris, 1802. In-fol.

par le renversement des intervalles, des accords naturels comme eux, et qui de même que les fondamentaux, s'attaquent sans préparation, et comme résultant de la constitution de la tonalité.

Remarquez que le géomètre de Prony, qu'on avait adjoint à la commission, ne fit aucune difficulté pour admettre ces sons 1/7 comme le *fa* véritable de la gamme et le son 1/9 comme *la*, quoique ces proportions ne soient point celles de géomètres pour ces notes, à l'exception d'Euler, dont le mémoire sur le premier de ces nombres paraît avoir été inconnu ou non remarqué par les autres mathématiciens. Quant à l'assentiment de Prony, il est constaté par ces mots du procès-verbal d'adoption imprimé en tête du *Traité d'harmonie* : « Le citoyen Catel développe son sys- » tème d'harmonie. Après une mûre délibération, l'assem- » blée générale l'adopte *à l'unanimité.* »

Les accords naturels étant trouvés, comme on vient de le voir, Catel établit que toutes les combinaisons d'harmonie autres que celles-là se forment ou par des notes étrangères aux accords, qu'on appelle *notes de passage*, par des prolongations qui suspendent ou retardent les intervalles naturels des accords, ou enfin par des altérations de ces mêmes intervalles. A l'égard de la substitution dont je parlerai plus tard, Catel ne l'a point aperçue, mais il en a eu une sorte d'intuition lorsqu'il a dit à propos de l'analogie d'emploi de l'accord de *quinte diminuée* (quinte et sixte mineures) et de celui de la septième de sensible et de la septième diminuée : *La similitude qui existe entre ces accords prouve leur identité, et démontre clairement qu'ils ont la même origine* (Traité d'harmonie, pag. 14). *Tout ce qui a été dit sur la septième de sensible, quant à ses rapports avec la septième dominante, s'applique à la septième diminuée* (ibid., pag. 16). C'est une idée dont les résultats sont féconds que celle de la recherche de l'origine des harmonies et de leur analogie dans la distination qu'elles ont conformément à l'ordre de succession tonale. Si Catel fût entré plus avant dans cette considération, il n'eût rien laissé à faire à ses successeurs, car il aurait le système complet dont il a seulement indiqué quelques parties.

A l'égard de la prolongation, bien qu'il n'en ait pas formulé la théorie d'une manière générale, et qu'il se soit trop attaché à des cas particuliers, il en a bien connu le mécanisme en ce qui concerne les accords consonnants et quelques uns des accords dissonnants ; mais l'obstacle contre lequel étaient venues échouer d'autres théories précédentes vient encore se représenter dans celle de Catel, et conduit à un naufrage semblable. Cet obstacle est, comme on le pense bien, l'accord de septième mineure du second degré, et les harmonies qui en dérivent. On doit se rappeler que dans l'accord de neuvième majeure de la dominante, produit par la division de la corde, il a trouvé l'accord parfait mineur *ré, fa, la;* cet accord existe donc pour lui sur le second degré de la gamme, quoique ce ne soit point celui qu'on y place, dans la détermination de la tonalité moderne. Selon lui, dans la succession de cet accord parfait à celui de la tonique, si cette tonique se prolonge, elle produit l'accord de septième dont il s'agit. Mais plusieurs difficultés se présentent ici : 1° L'accord parfait mineur du second degré n'appartient point à la tonalité, tandis que la prolongation qui produit l'accord de septième est tonale. 2° Catel ne peut démontrer sa prétendue origine de l'accord de septième qu'en l'écrivant à cinq parties, pour l'avoir complet, ce qui est une exception contraire au principe d'unité sur lequel doit reposer toute théorie véritable ; 3° et enfin, le principe de la composition artificielle des accords par la prolongation veut que la prolongation venant à cesser, l'accord retardé se présente immédiatement ; or, toute prolongation qui produit une dissonance devant nécessairement se résoudre en descendant d'un degré, l'application de cette règle fondamentale ne peut trouver ici son application, car si *ut*, septième de *ré*, *fa*, *la*, *ut*, descendait sur *si*, on aurait un accord dissonant nouveau de quinte et sixte, *ré*, *fa*, *la*, *si*, qui n'appartient point au ton, et qui serait celui du quatrième degré du ton mineur relatif. Catel a bien compris cette difficulté ; mais ne sachant comment s'en tirer, et n'ayant pu trouver la véritable origine de l'accord, il a eu recours à cette règle arbitraire dont la fausseté se démontre d'elle-même, et qu'il énonce ainsi : « La prolongation peut » se faire aussi sur un accord déjà complet, dans lequel la » note prolongée n'aura pas de résolution ; mais elle doit » nécessairement se résoudre dans l'accord suivant en des- » cendant d'un degré. » Si les vues de Catel eussent été plus générales, et s'il eût connu le mécanisme de la substitution et les combinaisons de modifications collectives des accords naturels, il eût évité l'écueil contre lequel est venue se briser une partie de son système.

Si nous cherchons ce qu'il y a d'original dans la théorie de Catel, et ce qu'il a emprunté à ses devanciers, ou du moins ce qu'il n'a dit qu'après eux, nous verrons que Sorge avait le premier considéré en 1745 l'harmonie consonnante et l'harmonie de la septième dominante, comme formant la classe des accords naturels, mais que celui-ci s'était trompé en rangeant dans la même classe l'accord de septième mineure du second degré, tandis que Catel a très bien vu qu'il formait une harmonie artificielle, mais sans découvrir la nature de l'artifice. Sorge découvrit aussi que quelques accords, notamment celui de onzième, de Rameau et de Marpurg, n'étaient que des produits de prolongation qui formaient des accords artificiels ; mais Schracter (en 1772) est le premier qui vit que l'accord de septième du second degré est un des accords de cette classe, mais sans pouvoir dire comment s'y opérait la prolongation. Enfin Schrœter fut le premier qui analysa avec clarté les faits de l'altération des intervalles des accords naturels et des aspects nouveaux qu'ils donnent à ces accords. Si Catel n'a point eu connaissance des livres de ces auteurs, il n'a du moins fait que renouveler ce qu'ils avaient déjà publié ; mais ce qui lui appartient en propre, c'est l'aperçu de l'analogie des accords de neuvième majeure et mineure de la dominante, de la septième de sensible et de la septième diminuée avec l'accord de septième dominante ; c'est aussi l'ordre qu'il a mis dans les diverses parties du système, et enfin l'analyse des faits de pratique, où il a montré l'habileté d'un grand musicien. Ne nous étonnons donc pas du succès général qu'obtint en France sa théorie pendant les quinze premières années du dix-neuvième siècle ; remarquons, au contraire, combien de motifs semblaient devoir s'opposer au pas rétrograde que Reicha, et quelques autres harmonistes, ont essayé de faire faire à la science depuis vingt-cinq ans.

La grande réputation dont Reicha a joui en France et même en Allemagne dans ces vingt-cinq années, m'oblige à entrer dans plus de détails que je n'aurais voulu sur son système qui n'est en quelque sorte que la reproduction d'anciennes théories dépassées par les découvertes de Sorge, de Schrœter, de Kirnberger, et surtout par la Méthode de Catel.

Reicha écartant la considération de la succession des accords, qui avait fait faire de si grands pas à la science depuis Sorge et conséquemment des phénomènes de constitution harmonique résultant de la prolongation, rentre dans la classification des accords isolés, dont il forme une classification arbitraire, suivant de certaines considérations qui lui sont particulières. Sa classification se compose de treize accords consonnants et dissonants, parmi lesquels un certain nombre sont primitifs, et les autres des produits de l'altération. Dès les premiers pas faits par Reicha

dans l'exposition de ses idées (1), on aperçoit une certaine confusion dans les idées fondamentales, qui le jette dans le dédale d'une multitude de faits particuliers; défaut bien singulier chez un homme qui avait suivi en Allemagne des cours de philosophie, de jurisprudence et de mathématiques.

Les deux premiers accords de la classification de Reicha sont l'accord parfait majeur et le mineur; le troisième est l'accord parfait diminué (tierce et quinte mineures), dont il fait un accord dissonant. En cela il diffère des autres auteurs de systèmes d'harmonie par classifications d'accords isolés, qui n'avaient reconnu comme dissonances que les sons qui se heurtent en seconde, ou leurs renversements et redoublements de septième et de neuvième. Ce qui détermine Reicha à ranger cet accord parmi les dissonants, c'est que par l'effet de la constitution même de l'intervalle de quinte diminuée (mineure), il y a une sorte d'attraction entre les deux sons qui composent cet intervalle; mais il aurait dû voir que cette attraction n'est pas tellement impérieuse, qu'elle ne s'évanouisse dans une modulation succédant à cet accord, ce qui n'a point lieu à l'égard de la véritable dissonance, à moins qu'elle ne prenne par l'enharmonie le caractère de note sensible. Le quatrième accord de la classification est celui de quinte augmentée; mais ici déjà se manifeste la confusion des idées de l'auteur du système, car dans le chapitre où il traite ensuite de cet accord, il avoue que ce n'est qu'un accord parfait majeur altéré dans sa quinte.

Le cinquième accord est celui de septième de dominante, qu'il appelle de *première espèce;* puis vient le sixième accord, qui est cet accord de septième mineure avec tierce mineure, objet de tant d'erreurs pour tous les harmonistes. Reicha lui donne le nom de septième de seconde espèce, et se borne à dire *qu'il s'emploie principalement sur le second degré d'une gamme majeure* (*Cours de composition*, pag. 56), sans plus s'inquiéter de sa formation originaire, que de celle des autres accords.

La septième avec quinte mineure, appelée *de troisième espèce* par Reicha, et la septième majeure ou de quatrième espèce, la neuvième majeure et la neuvième mineure sont également considérées par lui comme des accords primitifs du même rang, et quoique les accords 11, 12 et 13 ne soient que les altérations des accords dérivés de sixte augmentée, avec quinte et avec quarte, et de l'accord de septième dominante avec quinte augmentée, il les place néanmoins dans sa classification fondamentale.

Tel est le système qui a eu parmi quelques artistes beaucoup de vogue à Paris, parce que le professeur qui l'a inventé faisait oublier ses défauts dans les explications et les applications pratiques qu'il donnait à ses élèves; mais qui n'en est pas moins la théorie la moins rationnelle qu'il fût possible d'imaginer, et le retour le plus déplorable vers l'empirisme grossier des anciennes méthodes du commencement du dix-huitième siècle. Ce système défit en France le bien que la méthode de Catel avait fait, et rouvrit la porte à une multitude de fausses théories qui se sont produites en ce pays et ailleurs depuis quelques années. D'autant plus dangereux qu'il était soutenu par un nom justement estimé en d'autres parties de l'art, il remit en question ce qui était décidé par l'autorité de la raison et par l'expérience, et forma des sectateurs qui le déclarèrent une conception du génie, quoiqu'en réalité il eût pu conduire à l'anéantissement, s'il n'eût trouvé en son chemin une théorie à la fois scientifique et expérimentale dont je parlerai bientôt, et qui empêcha le mal que le faux système de Reicha pouvait produire.

(*La fin au prochain numéro.*)

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(1) *Cours de composition musicale*, ou *Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*. Paris, Gambaro, in-fol.

LA CHAPELLE PONTIFICALE ET LA CHAPELLE SIXTINE.

Le collége des chantres qui composent le chœur de la chapelle pontificale s'appelait dans l'origine l'*École des chanteurs*. Des renseignements fournis par le P. Mabillon dans son *Museum italicum* prouvent que cette institution remonte au temps du pape Gelase Ier, vers la fin du cinquième siècle, ou au plus tard au pontificat de Grégoire-le-Grand. Dans l'intervalle du huitième au neuvième siècle, l'existence de l'école des chanteurs devient de plus en plus évidente par le texte des *ordini romani* insérés dans la collection du savant bénédictin. Cette école conserva tout son éclat jusqu'à la translation du Saint-Siége à Avignon, sous le pontificat de Clément V. A cette époque, un collége de jeunes clercs chantants, tirés pour la plupart de Toulouse, fut établi, et l'école des chantres, qui n'avait point quitté Rome, perdit beaucoup de son ancien lustre.

Grégoire X, ayant transporté de nouveau le siége apostolique à Rome au mois de septembre 1376, afin de hâter par sa présence les résultats qu'il espérait de la guerre soutenue en son nom contre les Visconti, fut accompagné par ses chanteurs avignonnais. Alors s'introduisit dans la chapelle pontificale un double système de chant. Le premier, exécuté par les anciens chantres, consistait dans le plainchant pur de la tradition romaine; le second, auquel les Avignonnais continuaient, par habitude, de donner la préférence, était le *faux bourdon*. En même temps que l'on vit le pontife légitime Urbain VI, successeur de Grégoire, obligé de soutenir ses droits contre l'anti-pape Clément VII, à l'occasion de qui éclata ce grand schisme de quarante ans, il se rencontra deux chefs rivaux de la chapelle de Rome. L'un était le *primicerius* ou directeur de l'école des chantres; l'autre le maître des chanteurs avignonnais. On ne sait pas au juste comment s'arrangèrent les différends qui durent s'élever entre ces deux chefs; mais vingt ans après le retour de Grégoire à Rome, on trouve un abbé Angelo décoré du titre de *maestro della capella del Papa*, titre qui paraît avoir été substitué à celui de *primicerius*, comme le nom de *scuola dei cantori* fut changé vers le même temps en celui de *collegio dei capellani cantori* (collége des chanteurs chapelains), par lequel la chapelle pontificale est encore désignée aujourd'hui. La maîtrise de ce collége fut exercée par des prêtres constitués en dignités ecclésiastiques depuis 1597 jusqu'en 1574, et durant cette période de près de deux siècles, seize abbés, évêques ou archevêques, en furent successivement investis. Au dernier de ces dignitaires succéda Jean Pierluigi de Palestrina, qui ne porta point le titre de maître de chapelle parce qu'il était marié, mais celui de compositeur. Depuis lors, les fonctions de chef de la chapelle pontificale ont toujours été confiées à l'un des chapelains chanteurs.

Beaucoup de compositeurs et de musiciens célèbres des trois derniers siècles ont été chanteurs de cette célèbre chapelle. Les règlements exigent que ceux qui en font partie soient célibataires; d'assez grands priviléges leur sont attribués, mais il leur est expressément défendu de chanter sur la scène. Les musiciens de la chapelle pontificale ou chapelle du pape, proprement dite, exécutent au Quirinal.

La chapelle Sixtine que l'on confond souvent avec celle dont il vient d'être question, a son siége au Vatican. Par

une bulle du 1er janvier 1480, le pape Sixte IV avait permis au chapitre du Vatican de s'attacher un chœur de dix personnes « afin de rendre l'office semblable à celui de la chapelle pontificale; » ainsi s'exprime la bulle. Ce fut le commencement de la chapelle Sixtine; mais elle ne prit tout son développement que quand Jules II, voulant affranchir la musique italienne de la nécessité d'avoir recours aux artistes étrangers, institua près du chœur de la chapelle une école de musique où dix élèves étaient admis. La constitution de cette école date du 19 février 1513 et la chapelle prit dès lors le nom de *Chapelle Giulia*.

Si l'on jette un coup d'œil sur la composition des différentes chapelles de Rome au temps de Jules II, on voit que la plupart des musiciens étaient Belges, Espagnols ou Français. Parmi les premiers on remarquait Jacques Arcadelt, Jean le Conte et Jacquet de Berchem. Arcadelt, que des biographes ont à tort présenté comme élève de Josquin de Près, fut un des musiciens les plus remarquables de son temps. Se trouvant à Rome en 1536, il accepta les fonctions de maître des enfants de chœur de Saint-Pierre du Vatican. Quelques années après, il fut agrégé au collége des chapelains chanteurs pontificaux, et parvint à la dignité d'abbé camerlingue. La chapelle Sixtine et l'école qui y était attachée ne furent définitivement constituées que sous le pontificat de Paul III.

En 1551, Palestrina, qui avait déjà fondé sa réputation en Italie, fut appelé à la basilique du Vatican comme maître de la chapelle Giulia. Le premier, ce grand musicien reçut le titre de *magister capellæ* porté depuis par ses successeurs. Une considération tout-à-fait indépendante de son mérite lui fit perdre sa place quatre ans après. Jean-Pierre Caraffa, de l'ordre des Théatins, ayant été élevé au pontificat, résolut d'opérer une réforme dans le clergé. Il apprit que parmi les chanteurs de la chapelle apostolique, il s'en trouvait trois mariés, ce qui était contraire aux règlements de l'institution, et il ordonna qu'ils fussent congédiés. Malgré les plus pressantes réclamations, le pape maintint la mesure. Le *motu proprio* publié à cette occasion était conçu dans des termes fort durs; il y était dit que la présence de trois chanteurs mariés dans le collége constituait un sujet de blâme et de scandale; qu'ils étaient pour cette raison cassés, éliminés et chassés du nombre des chapelains; que d'ailleurs la faiblesse de leurs voix ne les rendait pas propres à chanter à l'office. En effet, Palestrina ne se distinguait point par une grande vigueur d'organe, et il devait avoir tort dans un temps où la force des poumons était pour les chanteurs le premier des mérites. Après avoir multiplié les preuves de son génie dans les places secondaires qu'il fut obligé d'accepter ensuite, Palestrina fut placé de nouveau à la tête de la chapelle *Giulia* dont il conserva la direction jusqu'au moment de sa mort.

L'exécution de la musique religieuse à la chapelle pontificale était jadis ce qu'on pouvait entendre de plus parfait; mais les progrès de la musique théâtrale portèrent atteinte à cet état de choses. Tant que les musiciens attachés au service du pape furent les mieux payés de l'Italie, les plus habiles se disputèrent la faveur d'y être admis. Du moment, au contraire, que leurs émoluments ne furent plus que très minimes en comparaison des traitements offerts par les entreprises de théâtres, les bons chanteurs ayant de belles voix donnèrent la préférence à la carrière dramatique. La musique qu'on exécute dans la chapelle pontificale est tirée des œuvres de Palestrina et de tous les grands maîtres de l'école romaine, la plus pure et la plus correcte de toutes. Cette musique est sans accompagnement et pour des voix seules, l'orgue ni les autres instruments n'ayant jamais été admis dans la chapelle. Trente-deux chanteurs prennent part au service les jours ordinaires, et ce nombre est doublé à l'occasion des fêtes et cérémonies solennelles. On se ferait difficilement une idée de l'effet imposant que réalisaient les compositeurs de la chapelle pontificale à l'aide de ces moyens d'exécution bornés en apparence, si l'on ne savait que les trente-deux chanteurs attachés au collége des chapelains, et élevés à la même école, reproduisaient avec un admirable ensemble des traditions parfaites dont eux seuls avaient le secret.

Grégoire Allegri, prêtre et compositeur de la famille du fameux peintre Corrége, fut le plus remarquable des musiciens de la chapelle pontificale vers le milieu du dix-septième siècle. Il composa un *Miserere* qui est encore maintenant un des morceaux de musique religieuse particulièrement célèbre. La grande réputation de ce morceau l'avait fait considérer à Rome comme sacré, au point qu'il y avait peine d'excommunication contre quiconque en prendrait ou en déchirerait une copie. L'empereur Léopold Ier, qui était non seulement grand amateur de musique, mais compositeur lui-même, avait chargé son ambassadeur à Rome de demander au pape la permission de faire prendre une copie du *Miserere* pour l'usage de la chapelle impériale à Vienne. On ne pouvait rien refuser à l'envoyé d'une tête couronnée; la copie demandée fut donc envoyée à l'empereur, qui avait alors à son service quelques uns des plus grands chanteurs du siècle. Malgré le mérite des musiciens de Léopold, cette composition fut si loin de répondre à l'attente du souverain et de sa cour, qu'on accusa le maître de chapelle du pape d'avoir éludé l'ordre qu'il avait reçu et envoyé un autre morceau de sa composition, pour garder le *Miserere* comme un mystère. La colère de l'empereur fut proportionnée à l'offense qu'il croyait avoir reçue; il dépêcha un exprès à Rome pour adresser les plaintes les plus vives au pape qui, ne supposant pas qu'un pauvre diable de musicien pût avoir raison dans ce grave conflit, fit chasser son maître de chapelle. Le brave homme obtint grâce de l'un des cardinaux, qui se chargea de présenter sa défense; il expliqua que la manière dont se chantait le *Miserere* dans la chapelle pontificale ne pouvait s'exprimer par les signes ordinaires de la notation, ni se transmettre autrement que par l'exemple, et que, pour cette raison, ce morceau, bien que fidèlement copié, avait dû manquer son effet lorsqu'il avait été exécuté à la cour de Vienne. Léopold se rendit à ces bonnes raisons; mais comme son désir d'entendre le *Miserere* d'Allegri augmentait en raison des difficultés qui s'opposaient à ce qu'il fût satisfait, il pria le pape de lui envoyer quelques uns des musiciens à son service, pour instruire ceux de sa chapelle sur la manière dont il convenait que le morceau fût exécuté. Sa Sainteté se rendit à ce nouveau désir; mais pendant que les musiciens étaient en route, la guerre éclata avec les Turcs, l'empereur quitta Vienne, et jamais le *Miserere* ne fut exécuté ailleurs que dans la chapelle du pape. Quelques uns virent dans cette circonstance une manifestation de la volonté divine.

A la lecture du *Miserere* d'Allegri, on ne comprend pas d'où vient la grande réputation de ce morceau. Il est d'une simplicité extrême, et tous les versets se répètent sur la même musique; mais les chanteurs de la chapelle pontificale tenaient de la tradition certaines nuances d'expression qui consistaient à enfler et à diminuer les sons sur des passages convenus, à ralentir ou accélérer la mesure alternativement, et à chanter quelques strophes plus vivement que d'autres. Il faut ajouter aussi que le grand effet du *Miserere* d'Allegri pouvait être attribué autant au lieu où il se chantait qu'à la solennité des cérémonies pratiquées pendant l'exécution. On le choisissait de préférence pour le service du vendredi de la semaine sainte. Le pape et le conclave se tenaient prosternés; les cierges de la chapelle étaient éteints les uns après les autres. Le maître de chapelle ralentissait

insensiblement la mesure ; les chanteurs diminuaient le son de leur voix, et l'harmonie s'éteignait pour ainsi dire peu à peu.

Mozart n'avait que quinze ans lorsque, se trouvant à Rome en 1771, il voulut se procurer une copie du célèbre *Miserere*. On n'eut pas pour lui les mêmes égards que pour l'empereur Léopold, et la seule réponse qu'il reçut à sa demande fut un refus formel. Cet obstacle ne le découragea point. Il eut la permission d'assister à une répétition du morceau, et il lui suffit de l'entendre exécuter deux fois pour pouvoir l'écrire de mémoire.

La chapelle Sixtine est très inférieure à la chapelle pontificale, soit sous le rapport de l'exécution, soit sous celui de la musique qu'on y entend. Les instruments en sont exclus ainsi que de cette dernière ; l'orgue y est seul admis. Malheureusement on n'y trouve plus d'organiste qui rappelle la belle et sage manière des anciens maîtres. Les organistes italiens ont été les premiers de l'Europe, avant que les Allemands leur disputassent cette prééminence. Bien que leur gloire commençât à décliner vers le milieu du siècle dernier, le Dr Burney donne de grands éloges à ceux qu'il entendit à cette époque dans les églises de Saint-Marc à Venise, du Dôme à Florence, et de Saint-Jean de Latran à Rome. Suivant lui, il s'en trouvait de très remarquables parmi les moines qui accompagnaient l'office dans les églises de leurs couvents.

On sait que la participation des femmes aux cérémonies du culte n'étant point autorisée par l'église, les parties supérieures du chant ont été de tout temps confiées à des castrats dans la chapelle pontificale ; mais l'humanité repoussant les moyens par lesquels on se procurait ces sortes de voix, elles devinrent de plus en plus rares. Si la morale publique gagnait à leur suppression, la musique s'en trouvait mal. M. Kandler, savant théoricien allemand, ne vit que ce côté de la question, lorsqu'au retour d'un voyage qu'il avait fait en Italie pour recueillir des observations sur l'état de la musique dans les pays ultramontains, il s'exprima ainsi : « Toutes les chapelles, sans en excepter celle du pape, sont sans contredit en décadence, à cause du manque de voix de *soprano* et d'*alto*. Cette disette est pénible, car ce sont les castrats qui possédaient le secret des charmes de l'harmonie ; ce sont eux qui, interprètes habiles des anciennes compositions des maîtres italiens, leur faisaient produire ces effets surprenants. Quiconque a entendu les chants sublimes de Palestrina dans la chapelle pontificale, sera forcé de convenir que nulle part il n'a été saisi aussi puissamment que dans ce temple de Dieu. Il reste encore quelque espoir de voir rétablir ce bel ensemble musical dont la perte est éminemment regrettable. On commence à chercher de nouveau des castrats, et l'on a rétabli pour eux une école de chant. L'institution *Degl' Orfanelli* renferme plusieurs enfants placés dans les conditions physiques nécessaires pour avoir de ces sortes de voix, et qui étudient sous la direction de l'un des derniers soprani initiés aux traditions de la bonne école de chant. »

De même qu'autrefois la musique fut transportée de l'église au théâtre, de même dans la suite elle retourna du théâtre à l'église avec toute la pompe dont elle avait été surchargée pour se conformer aux besoins de la scène. De là vient que le défaut d'énergie et le mauvais goût qui distinguaient la musique dans la dernière moitié du dix-huitième siècle, exercent encore aujourd'hui leurs effets pernicieux dans toutes les églises d'Italie. Autrefois l'ardeur de la foi animait les artistes et donnait naissance à de nobles productions qui n'avaient aucun but terrestre. Rien ne saurait remplacer le style grave de ces anciens compositeurs dont l'art d'émouvoir sans effort est maintenant perdu. Cette simplicité dans la musique, au moyen de laquelle les parties principales ressortent avec clarté, produit incontestablement plus d'effet que des ouvrages conçus dans un esprit différent ; car plus les sons se succèdent avec rapidité, plus ils se perdent sous les voûtes élevées, plus l'impression de l'ensemble devient faible.

Il est certain que l'Italie est bien déchue du rang qu'elle a occupé pendant trois siècles dans l'art ; il est certain que la musique religieuse, dont il fallait chercher à Rome les plus parfaits modèles, s'y trouve maintenant dans une assez misérable situation. La chapelle Sixtine, comme la chapelle pontificale, sont tombées dans un dénûment absolu d'artistes de quelque mérite. De bonnes écoles où l'on formerait un certain nombre d'enfants de chœur pourraient seules empêcher la perte totale de la musique d'église à Rome ; mais outre que ces écoles n'existent pas, les ressources qu'on en tirerait ne seraient que précaires, comme le sont les voix qui n'ont point passé l'époque de la mue, et la belle tradition d'exécution ne deviendrait jamais le partage de ces enfants dont l'éducation musicale serait à peine ébauchée lorsqu'ils perdraient leurs voix. Il n'est que trop réel que dans quelques années il ne restera plus rien de cette chapelle pontificale qui faisait autrefois l'admiration de tous les artistes. Trois siècles d'études et une succession non interrompue de supériorités musicales avaient été nécessaires pour la rendre ce qu'elle était vers 1775.

Édouard Fétis.

(*Indépendant* de Bruxelles.)

THÉATRE DES ARTS DE ROUEN.

LEILA ou LE GIAOUR,

GRAND OPÉRA EN 3 ACTES.

Paroles de M. L. Tavernier ; musique de M. Bovery.

(Première représentation.)

Le Théâtre des Arts, qui, déjà en février dernier, avait accordé une hospitalité si amicale aux *Catalans*, de deux jeunes artistes parisiens, vient encore, lundi dernier, de gratifier le public rouennais d'un nouvel opéra inédit.

Cette fois, ce n'est plus d'un opéra de genre dont il s'agit, mais bien d'un grand ouvrage sérieux en trois actes.

Voici en peu de mots sur quelle fable dramatique M. Bovery, l'habile chef d'orchestre du Théâtre des Arts, a écrit sa nouvelle partition.

Les Grecs, long-temps opprimés par les Turcs, essaient enfin de secouer le joug. Le gouverneur d'Athènes, le farouche Hassan (les gouverneurs turcs sont toujours farouches, c'est une règle invariable au théâtre), Hassan donc est éperdument amoureux de Leïla, belle et séduisante Grecque qui le déteste, et a donné sa foi à Lambro, un ami d'enfance, que les Turcs ont surnommé le *Giaour*, épithète désignant tout chrétien qui, par sa valeur, son influence et son courage personnel, leur est le plus hostile.

Une bataille décisive donne la victoire au gouverneur. Leïla, devenue sa captive, est surprise par lui au moment où Lambro, déguisé en moine, s'était introduit dans le palais. Hassan déclare son amour à sa belle captive... Mais Lambro, qui ne peut plus se contenir, jette le saint vêtement qui le recouvre en s'écriant : *Je suis le Giaour !* Afin de sauver son amant, Leïla promet à Hassan d'être sa femme.

Au milieu d'une fête donnée par le gouverneur, on vient annoncer que le Giaour est tombé entre les mains des Turcs, qu'il avait attaqués de nouveau, malgré la générosité de Hassan à son égard ; et que, non content d'avoir commis un si grand crime, il a donné la mort au père de

Leïla, et brûlé même sa maison. Le gouverneur exige que sa fiancée signe elle-même l'arrêt de mort du coupable. Elle hésite... lorsque, par les soins d'un ami, elle découvre que Lambro n'est que prisonnier de nouveau, mais non pas coupable d'un odieux assassinat. Puis le Giaour apparaît pendant la fête, et Leïla se jette entre ses bras, malgré la présence de Hassan. Ce Turc pur sang condamne à mort les deux amants. Les Grecs forment une nouvelle conjuration. Lambro, sauvé une seconde fois, se met à leur tête... En ce moment, le corps inanimé d'une jeune femme est apporté sur la plage... ce corps est celui de Leïla!... c'est sur la pauvre enfant que Hassan a assouvi sa rage!... Un orage gronde... La vague vomit le cruel gouverneur au milieu des conjurés... Le Giaour lui reproche sa barbarie; et, pour ne pas être en reste avec lui, il le poignarde aux yeux de tous.

Ce libretto, d'un style poétique toujours, et souvent très dramatique, perd beaucoup à être raconté aussi sommairement. Bien disposé pour la musique, rempli de situations toutes lyriques, il a été parfaitement accueilli par le public si difficile de la ville de Corneille.

On remarque dans la nouvelle partition de M. Bovery une excellente ouverture d'un style tour à tour énergique et tendre. Un duo du premier acte a été très applaudi. Mais c'est surtout dans les second et troisième actes que le compositeur s'est montré avec tous ses avantages. La richesse de l'instrumentation et la suavité des mélodies s'y disputent la palme. Le finale du second acte et un très beau chœur de conjurés au troisième ont produit un effet général.

Les artistes ont interprété l'œuvre nouvelle avec autant d'intelligence que de talent. Hébert, Weermelen, dont la belle voix de ténor a pris tout son développement, Lesbros, incisif chanteur, et la spirituelle et si jolie madame Hébert-Massy, chargée du rôle de Leïla, ont été vivement applaudis.

Les chœurs et l'orchestre méritent aussi d'être cités.

L'administration du théâtre rouennais vient de donner de véritables étrennes à son public, et nous ne saurions trop l'engager à persévérer dans la voie d'émancipation lyrique et dramatique qu'elle parcourt depuis un an avec autant de zèle que de bonheur.

Plusieurs villes se disposent, dit-on, à monter l'opéra nouveau. C'est là le plus bel éloge que nous puissions faire de ses deux habiles auteurs.

A. Elwart.

Nouvelles.

*** L'Opéra n'a pas donné *la Favorite* vendredi dernier, jour de fête, et ne la donnera pas encore demain lundi à cause de la représentation de *Robert-le-Diable*, qui a lieu aujourd'hui dimanche, et pour accorder un peu de repos aux artistes qui jouent dans cet ouvrage. Du reste, la vogue s'en accroît constamment et les recettes s'élèvent : on en a l'obligation non-seulement aux chanteurs, qui le font si bien valoir, mais aussi à la danse, qui y tient une place distinguée. Le charmant pas de trois est toujours accueilli par des bravos unanimes, dont la meilleure part revient à mademoiselle Louise Fitzjames, si remarquable par la précision, la vigueur, et surtout par l'expression de grâce décente qui ne l'abandonne jamais.

*** Aujourd'hui dimanche, à l'Opéra, *Robert-le-Diable*, par MM. Duprez, Levasseur, et madame Dorus-Gras.

*** A l'Opéra-Italien, demain lundi, 28, par extraordinaire au bénéfice de M. Campagnoli, les 1er et 3e actes de *Lucrezia Borgia*, *Il Barbiere*, le dernier acte de *Lucia di Lammermoor*, chantés par tous les artistes.

*** Une affluence considérable s'est portée cette semaine aux Invalides pour admirer les décors exécutés sous la direction si habile et si intelligente de M. Cavé, le directeur des Beaux-Arts.

*** M. François Hünten, dont les œuvres de piano obtiennent un succès si éclatant, et qui, par ses compositions, est depuis longtemps l'ange sauveur des professeurs et des pensionnats, s'est fixé de nouveau à Paris, sa nouvelle patrie, et où il a créé tous les ouvrages auxquels il doit sa réputation. Cet artiste si modeste et si honorable était retiré depuis quelque temps à la campagne, mais il n'a pu résister au désir de revenir parmi nous, et bien lui en a pris, nous y applaudissons de tout cœur.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen, 23 décembre.* — M. Artôt nous a fait hier ses adieux : il a été applaudi selon son mérite et rappelé.

*** *Amiens, 15 décembre.* — La seconde représentation d'*Anne de Boulen* n'avait attiré que très peu de monde; ainsi donc voilà une œuvre pour laquelle les artistes ont fait de grands frais de mémoire et de costumes, et qui n'a même pas produit de quoi payer la partition. Un tel résultat doit étonner tous ceux qui ont tant applaudi l'auteur de *la Lucie* et qui n'ont point trouvé d'émotion aux infortunes d'Anne de Boulen. La faute n'est point imputable à nos artistes, car madame Cabault-Noiseuil a encore su, par son jeu et son chant, trouver des applaudissements. — M. Lagarin, violon assez distingué, après une brillante tournée en Angleterre, s'est fait entendre sur notre théâtre, dans un air à grand orchestre, dédié au roi Léopold par Bériot. Tous ces airs variés sont principalement choisis pour faire briller l'exécutant; M. Lagarin a réussi.

*** *Metz, 14 décembre.* — Nous devons le dire à la louange de l'administration, nous ne nous rappelons pas que *les Huguenots* aient jamais été représentés avec tant de soins, tant d'ensemble. M. Vilbiec, notre chef d'orchestre, mérite cette fois des éloges pour les soins qu'il a apportés dans les études de ce chef-d'œuvre. Les chœurs eux-mêmes, d'ordinaire si répréhensibles, se sont enfin distingués. M. Pouilley, dans le rôle de Marcel, a conquis tous les suffrages; son jeu grave, sa voix large et correcte, lui ont servi admirablement à représenter cette nature de vieux soldat à la fois sauvage et sensible. Quand M. Grosseth, qui jouait le rôle de Raoul pour la première fois, aura quelques mois de plus de bonnes et sérieuses études, quand il arrivera dans une ville plus encourageante que Metz, et quand surtout il renoncera à quelques gestes trop excentriques, à quelques éclats de voix trop exagérés, sa réputation sera légitimement et solidement établie. Mademoiselle Adèle Alphonse a chanté avec beaucoup de sentiment l'air du second acte, et avec beaucoup de coquetterie et d'esprit le duo qui le suit. Madame Vadé Bibre, qui n'avait pas encore chanté le rôle de Valentine, a mis le comble à sa renommée par cette création.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** Nous lisons dans un journal allemand : « La *Symphonie-cantate* par M. Mendelsohn Bartholdy, a été exécutée pour la seconde fois à Leipzig le 3 décembre. C'est sans contredit le chef-d'œuvre du compositeur; c'est un genre nouveau dans lequel l'oratorio et la symphonie se confondent, la symphonie avec ses mouvements passionnés, son énergie intime, l'oratorio avec sa simplicité pieuse, son enthousiasme solennel. M. Mendelsohn a la gloire de se montrer orignal dans la symphonie après Beethoven. »

*** *Leipzig.* — Ole Bull est arrivé ici, et doit bientôt donner concert.

*** *Francfort.* — On a remis à l'étude le *Serment*, opéra-comique par Auber. Le 25, Thalberg a donné un grand concert dans cette ville : Les principaux morceaux indiqués par le programme sont : Fantaisies sur des motifs de *Moïse*; sérénade et variations sur le menuet de *Don Juan*, symphonie sur des airs de *la Donna del lago*. Au dernier concert du Muséum, on a entendu une ouverture du compositeur Till, destinée à servir d'introduction aux *Femmes de Windsor*.

*** *Londres.* — La nourrice de la princesse d'Angleterre, madame Packer, a étudié la musique à l'Académie royale de Londres, dans l'intention de devenir cantatrice; elle s'était même fait entendre dans plusieurs concerts.

*** *Saint-Pétersbourg.* — Madame Pasta donne ici des concerts qui sont fort suivis. Elle y recueille force roubles et applaudissements.

Le Directeur, A. SPECHT.

En vente chez MAURICE SCHLESINGER, 97, rue de Richelieu :

MUSIQUE POUR ÉTRENNES.

Album des Pianistes

pour 1841,

composé par

MM. HELLER, HENSELT, LISZT, PIXIS, THALBERG ET E. WOLFF.

Cet ouvrage contiendra :

Nos 1. Scherzo de Heller.
2. Variations de concert sur des motifs de *Robert-le-Diable*, par Henselt.
3. Grande Valse mélancolique, par Liszt.
4. Fantaisie sur des motifs de *la Vestale*, de Mercadante, par Pixis.
5. Fantaisie sur des motifs de *la Donna del Lago*, par Thalberg.
6. Quatre Mazurkas, par E. Wolff.

Orné du Portrait de M. E. Wolff.

Elégamment relié en velours; tranche dorée. Prix net : 50 fr.

Reliure élégante, tranche dorée, *net :* 20 fr.

DOUZE MÉLODIES.

Paroles de

MM. EMILE DESCHAMPS et HENRI BLAZE;

musique de

G. MEYERBEER.

Cet Album contient :

N° 1. Fantaisie.
2. Seul.
3. La Marguerite du Poëte.
4. Suleika.
5. Le Jardin du Cœur.
6. Guide au bord ta nacelle.
7. Scirocco.
8. La chanson de maître Floh.
9. Chanson des Moissonneurs vendéens.
10. De ma première amie.
11. Elle et Moi.
12. Chanson de Mai.

Relié en velours, tranche dorée, prix *net :* 20 fr.

Reliure élégante, tranche dorée, prix *net :* 15 fr.

ALBUM

DE 12 ROMANCES,

mises en musique par

J.-J. MASSET.

Cet Album contient :

N° 1. Aimer seul.
2. Pourquoi partir.
3. La Mère.
4. Me voilà.
5. Souvenirs d'Enfance.
6. Quand le roi passa.
7. Le Carnaval.
8. L'Inconstance.
9. La Novice.
10. Les Fileuses.

Orné de 12 belles Lithographies; élégamment relié; tranche dorée. — *Prix net :* 10 fr.

ON TROUVE A LA MÊME ADRESSE :

Partitions et Albums de tout genre,

ÉLÉGAMMENT RELIÉS.

En vente chez CANAUX, *éditeur, rue des Fossés-Montmartre*, 21, *à Paris.*

METHODE COMPLÈTE DE CHANT

PAR **LABLACHE,**

ARTISTE DU THÉATRE-ITALIEN;

Ou Analyse raisonnée des principes d'après lesquels on doit diriger les études, pour développer la voix, la rendre légère, et pour former le goût, avec des exemples démonstratifs, des exercices et vocalises gradués; approuvée par M. Cherubini, et adoptée dans les classes de chant du Conservatoire. — 1 vol. in folio de plus de 90 pages, orné du portrait de l'auteur. *Prix net :* 15 fr.

CHEZ LE MÊME : 12 *Vocalises* et 28 *Exercices pour voix de basse*, du même Auteur.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

7e Année. — 1840. REVUE N° 77.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. G. E. ANDERS, G. BENEDIT, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), EDOUARD FÉTIS, AD. GUÉROULT, STEPHEN HELLER, EDME SAINT-HUGUE, JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, LISZT, MARX, CHARLES MERRUAU, EDOUARD MONNAIS, AUGUSTE MOREL, D'ORTIGUE, PANOFKA, H. PREVOST, L. RELLSTAB (rédacteur de la *Gazette de Berlin*), GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), P. SMITH, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT

A LA

REVUE

ET

GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

—

ANNONCES :

50 c. la ligne de 28 lettres.

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Paris, Jeudi 31 décembre 1840.

Il sera donné à MM. les abonnés outre les deux feuilles par semaine pendant les mois d'hiver et une feuille pendant les mois de l'été :

1. Douze mélodies composées par MM. ROSSINI, MEYERBEER, HALEVY, PROCH, SCHUBERT, MASINI, Mlle PUGET, etc. ;
2. Des morceaux de piano composés par MM. CHOPIN, THALBERG, DOEHLER, MOSCHELES, KALKBRENNER, LISZT, MENDELSOHN, F. HUNTEN, STEPHEN HELLER, E. WOLFF, etc. :
3. Plusieurs recueils des Archives curieuses de la musique :
4. Six portraits d'artistes célèbres, tels que : MM. DUPREZ, RUBINI, TAMBURINI, Mmes DAMOREAU, GARCIA, et Mlle PAULINE GARCIA ;
5. Six fac-simile de l'écriture musicale de ROSSINI, MEYERBEER, AUBER, HALEVY, DONIZETTI et MENDELSOHN ;
6. PLUSIEURS CONCERTS.

MM. les Abonnés recevront avec le présent numéro, six mélodies de MM. Meyerbeer, Schubert et Proch, et le 15 janvier, la table des matières de l'année 1840, faite avec le même soin que celle de 1839.

Ils recevront dans le mois de janvier un morceau transcrit pour le piano par Thalberg, et la marche composée pour les funérailles de Napoléon par Halevy, arrangée pour le piano par E. Wolff.

CONCERTS

QUI SERONT OFFERTS

AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE,

pendant l'hiver 1840-1841.

—

9e Concert dans le mois de janvier.

10e Concert dans le mois de février.

11e Concert le 1er avril.

SOMMAIRE. Le premier de l'an musical; par H. BLANCHARD. — De la chanson; par JULES JANIN. — Esquisse de l'histoire de l'harmonie (suite et fin); par FÉTIS père. — Biographie : Josquin Deprès; par FÉTIS père. — Nouvelles. — Annonces.

LE PREMIER DE L'AN MUSICAL.

1841.

Saint-Sylvestre, vous qui allez fermer la porte sur le dos de mon confrère l'an 1840, et qui l'ouvrirez bientôt à tous les diseurs de riens, les faiseurs de phrases creuses, courtisans et courtisanes, compli-menteurs et compli-menteuses sur mon avènement, vous introduirez et me présenterez d'abord tout ce qui se distingue dans la population musicale de Paris, car telle est ma fantaisie. Je n'admets pas la carte de visites vaniteuse, à lettres gothiques, dorées, avec arabesques; je ne crois même pas à la carte cornée à l'angle, comme signe qu'on s'est présenté de sa personne : ce n'est qu'un mensonge de plus à ajouter à tous les vœux, à tous les souhaits que l'on débite sans en penser un mot.

SAINT SYLVESTRE.

Il y a déjà dans votre antichambre une foule de dilettanti, de filles de l'harmonie, d'enfants d'Apollon, comme on disait au temps de l'empire.

1841.

Admettez pêle-mêle; j'aime le tohu-bohu artistique; je veux me montrer populaire comme un ministre, un préfet

de police, ou un chef de division des premiers temps de la révolution de juillet chez qui l'on entrait alors tout de go.

SAINT SYLVESTRE.

Entrez donc tous ! et venez présenter vos civilités et vos réclamations à M. 1841 qui veut bien les recevoir.

1841.

Que voulez-vous, vous, monsieur, qui semblez si pressé de me parler et de vous débarrasser de vos volumes rouges, verts, roses, et dorés sur tranches? Ah! je vous reconnais à votre air maniéré, coquet, mi-poétique et mi-musical, et qui souvent n'êtes ni l'un ni l'autre. Vous voulez sans doute que, dès les premiers jours de mon existence, je protège la vôtre qui est frêle et délicate, et qui, pour l'ordinaire, ne s'étend guère au-delà de mon premier mois?

M. ALBUM.

Précisément. Toujours empressé de plaire au public par ma grâce mélodique, le charme de mes lithographies, l'élégance de mes reliures...

1841.

Oui, oui, connu : c'est toujours la même chose. Il paraît seulement que pour cette fois vous n'avez pas donné vos petits chefs-d'œuvre à la douzaine comme les années précédentes? Vos recueils ne renferment pour la plupart que dix morceaux. J'approuve cette concession au calcul décimal mis à la mode par ordre de la police. Tout le monde y gagne, les éditeurs, les compositeurs, et peut-être les auditeurs. Je vous recommanderai à ma sœur la Vogue, qui, vous devez le savoir, est diablement difficile, capricieuse, fantasque, et qui peut-être ira prendre la première mélodie venue en dehors de vous, pour la mettre à la mode. Quant à vous, monsieur, qui semblez plongé dans une sombre mélancolie, vous ne pouvez pas exiger que je vous prenne sous ma protection, car je n'ai pas envie de me faire maudire généralement pour vous qui ne rêvez que septième diminuée, trombones, tam-tam, chants lamentables; pour vous dont la joie est dans les épouvantements de la mort comme dit M. Bossuet, et qui, à l'exemple de Boniface Chrétien du *Mercure galant*, dites toujours :

Je ne puis être heureux qu'à force de trépas.

M. REQUIEM.

Je conviens que les morts me vont; mais il me faut d'illustres morts. Louis XVI, Napoléon, Mirabeau, la révolution de juillet, que Cherubini, Mozart, Gossec et Berlioz ont fait frémir dans leurs cercueils. C'est moi qui fais revivre dans mes solennités funèbres la musique sacrée.

1841.

Oui, quand vous ne forcez pas vos auditeurs à dire ces deux derniers mots avec inversion. Permettez-moi, monsieur, de ne pas m'arrêter trop long-temps avec vous, car il y a des gens superstitieux qui pourraient en tirer de fâcheux pronostics sur mon existence future; d'ailleurs nous avons le temps de nous voir. Nous parlerons d'affaires dans trois cent soixante quatre jours, époque où j'aurai besoin de votre ministère. Mais que vois-je! quel régiment de méthodes! méthodes de piano, d'ophicléide, de flageolet, de contrebasse, de piston, etc., etc., etc! Allons, je vois que si les Français ne deviennent pas d'excellents musiciens, ce ne seront pas les méthodes pour apprendre la composition musicale et toutes sortes d'instruments qui leur auront manqué. Et vous, mademoiselle l'ETUDE caractéristique, fantastique, diabolique, en finirez-vous de vos manifestations excentriques? Il ne vous manque plus que de vous faire romantique, et même historique.

L'ÉTUDE.

C'est que précisément Stephen Heller m'a donné ce caractère et a développé d'une manière admirable et pleine de vérité le tumulte de la chasse et des pensées qui assiégent Philippe-Auguste, tout occupé de la pensée d'Agnès de Meranie. C'est une ballade tout empreinte de la pensée animée de Goëthe.

M. SOLO.

Je viens vous présenter mes vœux et mes hommages.

1841.

Je les reçois, pourvu que vous ne vous me les accompagniez pas d'une manifestation sur la flûte, car vous savez que Cherubini a dit qu'il ne connaît rien de plus ennuyeux qu'un solo de flûte, si ce n'est un duo de deux flûtes; et il a raison. Vous avez d'ailleurs la ressource d'apparaître sous le titre de rondo brillant, qualification qui n'est pas toujours bien justifiée. Vous vous affublez aussi d'expressions italiennes francisées ou germanisées qui sont parfois assez ridicules, telles que *rondocino* ou *rondino*, qui répond assez à rondin. Je reçois toujours avec un nouveau plaisir, au reste, les félicitations du duo, du trio, du quatuor, du quintette, du sextuor, de l'octuor, et même du *nonetto*, inventé ou perfectionné, je crois, par M. Bertini.

LA ROMANCE.

Je suis éminemment française, et je viens vous prier de me protéger, de prendre mon parti.

1841.

Contre qui?

LE LIED.

Parplé! contre moi qui fiens prendre sa blace. Ché suis faporeux comme elle et plis qu'elle; ché plis te naïfeté qu'elle. Ché été le Binchamin té Schubert et ché lé suis à présent té Proch et té Dessauer.

1841.

C'est bien, c'est bien. Malgré votre accent, nous vous accordons droit de bourgeoisie chez nous, en attendant que vous vous fassiez naturaliser.

LE LIED.

Ché feux pas me naturalisser; ché feux rester Allemand.

1841.

Eh bien, restez Allemand.

LE LIED.

Mais ché feux habiter Paris, chanter tans Paris et enchanter Paris.

1841.

Eh bien! habitez Paris, chantez dans Paris et enchantez Paris.

LE LIED.

Mais ché feux pas qué la romance mé disse qu'elle m'a tonné le chour, que ché fiens t'elle.

1841.

Oh! quelle tête carrée! Arrangez-vous ensemble. Mariez-vous; il ne peut résulter de votre union que quelque chose de joli.

LE LIED.

Elle est trop fieille.

1841.

Allez au diable!... ou chantez-moi quelque chose, car j'aime mieux vous écouter que de discuter avec vous. Allons! voilà, pour m'achever, la sonate, la fantaisie, l'air varié, le caprice, le galop, le quadrille, la ballade, le lai, le virelai qui viennent me relancer. Toutes vos formes sont vieillies, messieurs et mesdames; je ne puis rien pour vous. Tâchez de trouver une fontaine de Jouvence ou un

homme de génie, c'est la même chose, qui vous rajeunisse, vous renouvelle, vous mette à la mode. Pour moi, je ne puis que vous écouter pendant mes trois cent soixante-cinq jours.

DAME SYMPHONIE.

Pour moi, monsieur 1841, je ne viens point vous demander votre protection, non plus que mes amis le Grand-Opéra, l'Opéra-Comique et l'Opéra-Italien. Nous n'avons besoin de personne; nous nous imposons par notre titre, par la camaraderie et la presse. Il faut qu'on nous subisse, qu'on nous applaudisse, quelque raide et embarrassée que soit notre marche, quelqu'ennuyeux que nous soyons, moi surtout qui marche dans ma force et dans ma liberté musicale.

1841.

Et vous qui paraissez si leste et si pimpante dans vos allures de grisette, que me demandez-vous, ma gentille demoiselle?

LA CHANSONNETTE.

Moi? je ne vous demande rien non plus; j'ai ce qu'il me faut, ainsi que mes superbes confrères en musique qui viennent de vous parler, mais à qui cependant il faut des subventions, des articles de journeaux, des réclames, des séides, des fanatiques, des thuriféraires qui font semblant de se pâmer d'admiration à leurs faits et gestes. Je viens vous voir enfin pour vous faire plaisir, comme partout où je vais, sans la moindre prétention harmonique ou littéraire. Je ne cherche à provoquer que le rire, et j'y réussis assez souvent, ce qui est le meilleur remède aux tristes préoccupations de la vie. Par une mélodie vive et franche, coupée ou entremêlée d'un dialogue ou soliloque vrai, comique, je peins les mœurs de toutes les classes de la société. Plus franchement gaie que le vaudeville, et moins prétentieusement musicale que l'opéra-comique, je résume ces deux genres qui furent éminemment français, en un quart d'heure d'audition, ce qui dédommage plus d'un auditeur du temps que lui a fait perdre haute et puissante dame Symphonie classique, fantastique et romantique, avec ou sans chœurs, avec ou sans génie, avec ou sans spectateurs.

LA SYMPHONIE.

Comment, vous, quarante-unième fils de notre dix-neuvième siècle si éminemment musical, pouvez-vous tolérer le bavardage de cette petite impertinente?

1841.

Que voulez-vous? par position, je dois tout voir, tout entendre, laisser faire, laisser passer : c'est une des conditions de mon existence.

LA CHANSONNETTE.

Dites donc, vous; eh! là-bas! madame la Symphonie, tâchez de ne pas être si méprisante et si insolente, si vous ne voulez pas, que pour faire trêve à l'ennui que vous causez, je fasse rire le public à vos dépens.

LA SYMPHONIE.

C'est cela! vous verrez qu'après s'être mise sur la même ligne que l'Opéra-Comique et le Vaudeville, cette petite dévergondée va s'égaler à moi.

LA CHANSONNETTE.

Tiens! et pourquoi donc pas? Une jolie fille peut marcher l'égale de qui que ce *soye*, et elle est bien venue partout.

L'OPÉRA-ITALIEN.

Mia cara ragazza, z'vi trouve sarmante, molto amabile; ma vi concevez qu'il serait ridicoule de vi comparer per il canto à Rossini, Bellini, Rubini, Tamburini, Grisi, Albertazzi....

LA CHANSONNETTE.

Ah çà, est-ce que nous n'allons pas bientôt dire a, i, ni, c'est fini, avec tous ces i?

LE THÉATRE-ITALIEN.

Vi n'êtes qu'une imitation dé la canzonnetta napolitana, venezziana, fiorentina che si canta....

LA CHANSONNETTE.

Ta, ta, ta, ta! Je ne me laisserai pas enfoncer, moi, par ton baragouin, comme ma sœur la Romance par le Lied. Je vous soutiens à tous.....

1841.

Paix là! Un axiome bienveillant dit qu'on ne doit pas se disputer le premier jour de l'an; ainsi, je vous engage tous à vous embrasser, quitte à reprendre la dispute plus tard.

LA CHANSONNETTE.

Ça va.

1841.

Vous y consentez tous, n'est-ce pas, et de bon cœur?

LE LIED.

Ia.

LE THÉATRE-ITALIEN.

Si.

LA SYMPHONIE.

Sans doute (*à part*); mais c'est humiliant.

L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE bas à l'OPÉRA-COMIQUE.

C'est nous faire payer un peu cher la misérable subvention qu'on nous donne.

1841.

Allez en paix, et laissez-moi recevoir d'autres corporations. (*seul*) O Molière! tu as deviné, tu as peint toutes les faiblesses humaines. La dispute du maître de philosophie, du maître de musique et du maître à danser de M. Jourdain, dans ton *Bourgeois gentilhomme* est l'histoire passée, présente et à venir de toutes les prétentions artistiques; et l'on peut dire de notre temps qu'il règne aussi peu d'accord dans le monde harmonique que dans le monde politique.

Henri BLANCHARD.

DE LA CHANSON.

Vous voulez absolument que j'achève aujourd'hui l'histoire de la chanson, commencée il y a tout juste un an, à pareil jour. Hélas! si ce travail sur les refrains joyeux ou terribles de nos pères n'a pas été mené, comme je le voulais, à bonne fin, c'est que j'avais peur que cette histoire ne fût un reproche ou un anachronisme; nous autres, en effet, qui avons été si souvent le peuple chanteur par excellence, nous ne chantons plus guère aujourd'hui. Que voulez-vous, en effet, que nous chantions à cette heure? Il n'y a que trois choses à chanter en ce monde : l'amour, la gloire et le vin. Or, nous ne sommes plus amoureux, nous ne sommes guère en train de nous battre, et quant à avouer que nous aimions encore à découvrir, derrière les vieux fagots, quelques nobles bouteilles dont l'araignée séculaire a filé le linceul, personne aujourd'hui n'oserait l'avouer. C'est à peine si nous consentons à boire, par hasard, quelques uns

des vins énervés que produisent les vignes de Bordeaux ; nous frappons toutes choses de glace, même le vin de Champagne, ce joyeux compagnon de la gaieté de nos pères, comme aussi, si par hasard nous sommes amoureux, nous cachons avec soin notre amour, et celui-là serait le bien mal venu qui nous demanderait le nom de notre maîtresse comme cela se pratique dans les odes d'Horace. Que voulez-vous ! nous avons pris au sérieux toutes choses, moins la bataille, et jamais, quoi qu'il arrive, vous ne verrez revenir l'aimable étourderie de Fontenoy ; jamais vous ne repasserez en chantant les hautes montagnes de l'Italie ; que voulez-vous que nous vous parlions de la chanson, en effet, quand Désaugiers est mort, et quand depuis dix ans l'illustre chansonnier de ce siècle, l'homme qui dans ses refrains populaires a marié si bien Napoléon et Lisette, la robe de bure et le manteau impérial ; quand Béranger lui-même, une fois vainqueur de cette monarchie des Bourbons à laquelle il a fait tant de mal, est convenu qu'il n'avait plus rien à chanter?

Autrefois, il est vrai, quand nous avions encore à nous tout notre esprit ; quand nous n'étions pas obligés chaque matin, d'aller porter à la chambre des députés, toutes les passions de notre cœur ; quand le journal n'était pas là pour dévorer chaque jour de quoi suffire aux bons mots, à la verve ingénieuse et à la colère de tout un grand peuple, pendant toute une année d'une société bien organisée, alors, il est vrai, la chanson remplaçait bien des choses. Du temps des puissances établies, la chanson était une puissance ; elle citait à son tribunal-jaseur les rois, les héros, les prélats, les belles dames de la cour ; elle parlait tour à tour comme on parlait à Versailles, et comme on parlait dans les halles, et comme on parlait sur le Pont-Neuf. Elle vous attaquait par le sarcasme et par l'injure, par le coup d'épingle et par le coup de poignard. Elle était la tribune, elle était le journal, elle était mieux que cela, elle était la causerie. Ainsi poursuivi à outrance par l'éloquence de la chanson, Mazarin riait aux éclats. Seulement il faisait payer un peu cher, ses chansons, au bon peuple de Paris. Louis XIV, moins sage, entrait en fureur au seul refrain murmuré tout bas contre sa personne royale, et, pour un couplet dirigé contre mademoiselle de La Vallière, il disgraciait Bussy-Rabutin sans retour. Mais, comme je vous le disais tout-à-l'heure, l'esprit humain a marché en avant, à ce qu'on dit, et, en preuve de ses progrès, il nous a apporté les longs discours, les longues dissertations, les injures en prose, les quolibets de chaque matin, les calomnies de chaque soir. C'en est fait, nous n'avons plus de troubadours, plus de conteurs, plus de ménestrels ; seulement, nous avons conservé les jongleurs.

Allez donc dans cette tristesse générale, au milieu de ces partis qui se regardent pour s'entre-dévorer, quand pas un homme n'est sûr aujourd'hui que sa vie d'aujourd'hui sera la même le lendemain, quand tout est remis en question chez nous depuis cinquante ans ; allez donc raconter l'histoire de tous ces héros de la gaie science, d'Alphonse Ier, roi d'Aragon, de Richard-Cœur-de-Lion, de Thibaut de Champagne, des comtes d'Anjou, de Flandre, de Toulouse, de Provence et d'Auvergne, de Raymond Béranger, de Simon Doria de Gênes, et prouver au monde que dans ces grandes affaires qui les agitaient, dans ces batailles à gagner, dans ces peuples à gouverner, les uns et les autres, ils avaient encore le temps de tourner à leur façon de tendres couplets d'amour ; c'est à peine si on ajoutera foi à votre récit ; les ignorants vont crier au paradoxe, les indifférents répondront : que nous importe? que nous font à nous *les cours d'amour*, les troubadours toulousains, toute l'histoire chantée de la Provence, et toute la science des Sainte-Palaye? — Monsieur, nous répondra-t-on au milieu de notre dissertation commencée, voulez-vous nous dire le cours de la rente aujourd'hui?

Certes, aujourd'hui, à coup sûr le sujet était bien choisi ; le héros ne nous manquait pas ; parmi les chansonniers de la France, nous aurions pu placer les plus grands noms de la monarchie, aimables et galants seigneurs qui étaient amoureux et poëtes par héritage, et parce qu'ils l'étaient dans leur famille de père en fils ; nous serions arrivés ainsi jusqu'au règne de François Ier, brillante époque dotée par Olivier Basselin, du vaudeville ; une fois le vaudeville découvert, le vaudeville ne veut plus s'arrêter ; il devait s'emparer également de François Ier et de Charles-Quint, du roi Henri II et de la reine Marie Stuart, des mignons de Henri III et de la mort de Charles IX ; chemin faisant notre vaudeville allait souffler ses épigrammes les plus mordantes à Clément Marot, à Jean Baïf. Henri IV devait encourager les couplets de Regnier et les odes de Malherbe ; mais c'était déjà un règne trop agité, trop rempli de passions de tout genre pour que la chanson conservât sa belle humeur native. Il faut le dire à la gloire du bon Henri, les meilleures chansons de son règne c'est lui qui les a faites ; l'air et les vers : *Charmante Gabrielle*, ont été long-temps chez nous le chant national, et, certes, celui-ci en valait bien un autre. Voici cependant un petit couplet de Henri IV qui n'est pas assez connu. Il était un soir à souper chez cette belle princesse de Condé qui devait être la dernière passion, ou, si vous aimez mieux, la dernière faiblesse de sa vie, et, par une complaisance qui était rare, Sully soupait avec les deux amants. A la fin du repas le roi prit son verre et il improvisa cette chanson :

Je bois à toi Sully ;
Mais j'ai failli ;
Je devais dire à vous, adorable duchesse !
Pour boire à vos appas
Faut mettre chapeau bas.

Personne n'ignore combien le règne de Louis XIII devait être fécond en vaudevilles. Le duc d'Épernon, le maréchal d'Ancre, que le vaudeville mit en pièces, le cardinal de Richelieu lui-même, nul ne fut épargné. Menars, Théophile Viau, Rotrou lui-même, un poëte tragique, se mirent à écrire des chansons lesquelles, à l'aide d'un refrain facilement retenu, s'en allaient d'un bout du royaume à l'autre, aussi vite pour le moins que notre papier timbré. Sous Louis XIV, Voiture, Sarrasin, Bois-Robert, Scarron, lorsqu'il était bien malade, tournaient le couplet avec une facilité incroyable. Ils chantaient à tout propos, joie ou bonheur. Après eux sont venus Chapelle, l'ami de Molière, et Desbarreaux, deux grands libertins s'il en fut. Tout le monde se mêlait de chanter, jusqu'à maître Adam, le menuisier de Nevers. La régence d'Anne d'Autriche ne fut pas moins féconde en chansons. Il y avait en ce temps-là un certain baron de Sauvignyes, égrillard et malin, dont Mme de Sévigné a défini les chansons en disant qu'elles avaient le diable au corps. Il y avait surtout l'abbé de Marègne, le chansonnier de la Fronde, le véritable compère de M. le cardinal de Retz. En fait de chansons galantes, vous avez les chansons de Lambert, et celles de Bouillon, et celles de Benserade, et les chansons de l'abbé Perrin, l'inventeur de l'opéra, et les adorables petits couplets de Quinault, et Lignicy, maltraité par Boileau, ce qui était déjà un honneur, et le Savoyard, et enfin le cocher de M. de Vertamont. C'est le même qui a raconté à sa façon l'horrible assassinat du président Tardieu et de sa femme, si bien raconté par Boileau. La chanson de ce spirituel cocher a donné naissance à toutes les complaintes d'assassinat que l'on a faites depuis sur l'air de Fualdès :

Des voleurs insolents,
Qui n'avaient point d'argent,

Ont, d'humeur incivile,
Assassiné monsieur,
Lieutenant plein d'honneur,
Criminel de la ville.

Je n'en finirais pas de cette histoire de la chanson, et vous voyez que j'ai eu bien raison de ne pas l'entreprendre. Si je voulais seulement compter les chansons innombrables pour et contre les Jésuites, pour et contre les Jansénistes, pour et contre la bulle *Unigenitus*, ce serait à écrire des volumes et de gros volumes. A chaque bataille naissait pour le moins une chanson. On chansonnait tout le monde, le vaincu et le vainqueur; témoin Marlborough. Ainsi nous arrivons malheureusement jusqu'aux affreux couplets qui ont perdu la vie de J.-Baptiste Rousseau et qui l'ont déshonorée dans l'avenir. Passons sur ces couplets-là, qu'on ne saurait trop effacer de la mémoire des honnêtes gens, et saluons en passant Dufreny, qui faisait lui-même les airs de ses couplets. Lamonnoye, l'auteur des poëmes bourguignons; Gallet et Vadé, deux bons compagnons dont la muse tant soit peu débauchée ne fut pas sans influence sur la gaieté souvent ingénieuse et quelquefois délirante de Piron. Mais dans le nombre de tant de gens d'esprit qui ont obéi ainsi à l'inspiration du moment, qui ont jeté dans ces faciles poëmes, celui-ci son amour, celui-là sa gaieté, quelques uns leur haine peu méchante, presque tous leur talent et leur esprit, il serait impossible de se reconnaître. Nous n'irons pas gâter, en les faisant pénétrer de vive force dans une pénible nomenclature de faits et de dates, ces faciles et naïfs transports des plus ingénieux esprits et des plus désintéressés de la France. Nous laisserons ces chansons à leur place et dans leur siècle; les unes à la ruelle des belles dames, les autres dans les champs de bataille; le plus grand nombre mollement assis à table, au dessert; quelques unes même dans les affreux cachots de la Bastille, où le prisonnier chargé de fers proteste en riant encore contre la tyrannie du bon plaisir. Et le moyen d'arriver à pas comptés dans cette troupe d'oiseaux folâtres, pour vous en dire au juste le nombre, le plumage et les chants? Tristes ou joyeux, ne voyez-vous pas qu'à notre approche cette bande d'oiseaux effarouchés s'envolerait en chantant?

JULES JANIN.

ESQUISSE DE L'HISTOIRE DE L'HARMONIE
CONSIDÉRÉE
COMME ART ET COMME SCIENCE SYSTÉMATIQUE.

(Suite et fin *.)

Les systèmes de Catel et de Reicha ont attiré d'abord mon attention parmi ceux que la France a vu naître dans les vingt premières années du dix-neuvième siècle, parce que ce sont ceux qui ont obtenu le plus de succès : il me reste à parler de quelques tentatives faites vers le même temps pour provoquer l'adoption d'autres systèmes qui, bien qu'annoncés avec des prétentions plus ambitieuses, n'ont pas eu le même retentissement.

Le premier de ces systèmes, dans l'ordre des dates, est celui que son auteur, M. de Momigny, exposa dans un livre intitulé : *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique, basée sur des principes incontestables puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages pratiques anciens et modernes, et mis par leur clarté à la portée de tout le monde.* Paris, 1806, 3 vol. in-8°. Depuis l[illegible] jusqu'en 1834, M. de Momigny a reproduit ou expliqué son système dans des écrits polémiques où il traite ses adversaires avec hauteur, et dans divers ouvrages (1) qui n'ont pu le rendre plus populaire.

Se mettant au point de vue de Levens, de Ballière, de Jamard et de Sorge, pour la recherche des bases de la constitution de la gamme, M. de Momigny les trouve dans les divisions d'une corde sonore, d'après la progression arithmétique qui donne pour résultat la gamme *ut, ré, mi, fa, sol, la, si* bémol; mais attendu que cette gamme n'est pas conforme à celle de la musique des Européens modernes, et que le *si* bécarre ne se trouve qu'à la quinzième division de la corde, M. de Momigny, au lieu d'adopter comme Levens et ses imitateurs une gamme de huit notes, avec le *si* bémol et le *si* bécarre, imagine de ne point considérer la corde comme une tonique, mais comme une dominante, en sorte que sa gamme est *sol, la, si, ut, ré, mi, fa.* Il énumère longuement les avantages qui résultent de la position de la tonique au milieu de la gamme, comme le *soleil au centre des planètes;* par exemple, de trouver les deux demi-tons dans les sept notes, sans la répétition de la première à l'octave; de diviser la gamme en deux quartes justes, et d'avoir les demi-tons aux mêmes places dans ces quartes; car une des plus sévères objections de M. de Momigny, contre la forme de la gamme commençant par la tonique, porte sur la gamme majeure au *triton*, que forment entre elles la quatrième et la septième note; ne remarquant pas que c'est précisément cette relation qui est constitutive de la tonalité, et qui conduit à la conclusion finale de toute mélodie et de toute harmonie.

Les divisions d'une corde, considérée comme dominante, conduisent M. de Momigny, en ce qui concerne l'harmonie, aux mêmes résultats que Catel avait obtenus par les mêmes moyens; mais quelles que soient ses prétentions à cet égard, il les expose avec beaucoup moins de clarté. Ainsi, comme Catel, il arrive à la formation des accords parfaits et de ceux de septième dominante et de septième de sensible comme étant les seuls accords naturels; mais quant aux autres, au lieu d'expliquer par quels artifices ils se forment, il les déclare des *accords qui n'en sont pas,* et les nomme *discords en majeur* et *discords en mineur,* en sorte que l'analyse véritable d'une harmonie combinée de beaucoup de prolongations réunies aux altérations de différents genres, deviendrait impossible à quiconque n'aurait lu que les fastidieuses explications de M. de Momigny. D'ailleurs, presque tous les exemples qu'il donne de l'emploi des harmonies sont mal écrits, et prouvent que cet auteur n'avait que des notions confuses de l'usage de l'harmonie.

Si l'on examine bien les prétentions de M. de Momigny à l'originalité, on reconnaîtra qu'il a emprunté la progression arithmétique à Levens, Ballière et Jamard; le transport du son fondamental de la gamme sur la dominante à Sorge; la division de cette corde à Catel, pour en tirer l'harmonie primitive; les combinaisons des tierces pour la formation des accords naturels à Langlé, et les progressions de quartes et de quintes, pour la formation des échelles, à l'abbé Roussier. Tout ce qui appartient en réalité à celui

(*) Voyez la *Revue et Gazette musicale*, année 1840, numéros 9, 20, 24, 35, 40, 52, 63, 67, 68, 72, 73, 75 et 76.

(1) La seule vraie théorie de la musique, utile à ceux qui excellent dans cet art comme à ceux qui en sont aux premiers éléments. Paris, sans date (1823). 1 vol. in-fol.

Encyclopédie méthodique. Musique publiée par MM. Framery, Ginguené et de Momigny. Paris, 1791-1818, 2 vol. in-4.

Cours général de musique de piano, d'harmonie et de composition, depuis A jusqu'à Z, pour les élèves, quelle que soit leur infériorité, et pour tous les musiciens du monde, quelle que soit leur supériorité réelle. Paris, chez l'auteur, 1834, in-4.

qui a élevé la voix si haut pendant trente ans en faveur d'un système repoussé par les musiciens, ce sont quelques aperçus qui ne manquent pas de justesse concernant la mesure et le rhythme, et une phraséologie prétentieuse hérissée de néologisme.

Je ne crois pas devoir examiner ici les efforts faits par Rey, musicien de l'Opéra (1), et par son homonyme (2), pour remettre en honneur le système de la basse fondamentale, quelques années après la publication du livre de Catel; efforts infructueux qui ne purent ressusciter une théorie dont la mission avait cessé. Je garderai le même silence à l'égard d'une prétendue *Théorie musicale* imaginée par Emy-de-Lylette (3), extrait mal digéré des idées de de Lirou, et qui n'est pas moins vicieux dans ses applications que dans sa conception systématique. Il y a plus de mérite dans le livre que G.-L. Chrétien a publié sous le titre de : *La musique étudiée comme science naturelle, certaine, et comme art* (4). Ce livre est aussi une sorte de régénération du système de Rameau, mais considéré sous un nouvel aspect. Suivant les idées de Chrétien, toute la musique réside dans le phénomène qui fait entendre l'accord parfait majeur dans la résonnance de certains corps sonores. Toutes les théories basées sur des divisions du monocorde et sur les calculs des géomètres pour les proportions des intervalles sont fausses, dit-il; *car le monocorde et le calcul ne peuvent avoir qu'une force d'inertie et non une force génératrice.* Le monocorde et le calcul peuvent servir à mesurer et à vérifier la justesse des intervalles, mais ils ne sauraient engendrer ni une gamme ni une harmonie (pag. 42). Remarquons cette pensée, dont la justesse est incontestable, et qu'on peut considérer comme neuve, quoiqu'elle ne soit que l'expression positive de la vague doctrine des Aristoxéniens. Malheureusement elle ne conduit pas Chrétien vers la considération de l'origine métaphysique de cette gamme et de cette harmonie, objet de ses recherches; son enthousiasme pour le phénomène de la résonnance harmonique ne lui permet pas de voir que ce phénomène ne peut pas être plus que la division d'une corde le principe générateur d'une tonalité. D'ailleurs, la manière de raisonner de ce théoricien n'est pas fort démonstrative, car presque toujours elle se borne à des affirmations. « *J'affirme*, dit-il, que sous ce point de vue (celui de sa théorie), quantité de préceptes et de doctrines qui paraissaient inintelligibles acquerront un éclat qui se trouvait éclipsé en grande partie (pag. 9). » Plus loin : « Ils (les théoriciens géomètres) ont voulu dire la vérité, j'aime à le croire; mais beaucoup se sont abusés eux-mêmes, *je l'affirme* (pag. 15). » Plus loin encore : « *J'affirme* que ce moyen naturel et inspirateur » qu'il (Rameau) appela la résonnance du corps sonore, et » que j'appelle le phénomène de l'harmonie, fut dans tous » les temps la cause secrète de la musique proprement dite, » et que c'est la seule base sur laquelle les musiciens doi- » vent porter leur attention (pag. 40). » Examinons ce qui résulte de toutes ces affirmations de Chrétien.

Il n'y a qu'un accord, c'est l'accord parfait majeur produit par le phénomène harmonique. *L'accord parfait mineur se forme par analogie avec cet accord unique, en baissant, par le consentement de l'oreille, la tierce d'un demi-ton.*

L'accord parfait majeur, *dissoné* de la septième, produit la septième de dominante.

L'accord parfait mineur, *dissoné* de la septième, engendre la septième du second degré.

L'accord parfait majeur, *dissoné* de la sixte, produit l'accord de quinte et sixte du quatrième degré (fondamental suivant le système de Rameau).

L'accord parfait mineur, *dissoné* de la sixte, produit l'accord de quinte et sixte du mode mineur.

Tout intervalle d'un demi-ton tient la place d'un ton et le représente. C'est ainsi que la septième de la dominante, provenue de la dissonance ajoutée à l'accord parfait majeur, étant altérée dans sa note inférieure, donne naissance à l'accord de *septième diminuée*, qui le représente. C'est ainsi que se forment tous les accords des six accords précédents, sous quelque aspect qu'ils se présentent.

Il est fâcheux que dans son amour pour l'harmonie donnée par la nature, Chrétien n'ait pas su qu'il y a des corps sonores qui font entendre, au milieu de toutes leurs résonnances, l'accord parfait mineur; qu'il en est d'autres qui donnent l'intervalle constitutif de l'harmonie de la dominante, et même les harmonies altérées : avec ces secours, il eût beaucoup simplifié sa théorie.

Quoi qu'il en soit, en l'état où il l'a laissée, il n'y a dans la nature que l'accord parfait majeur. Mais l'accord parfait majeur *ut, mi, sol*, ne donne que trois notes de la gamme, et Chrétien nous a appris que nous devons trouver l'échelle diatonique dans les moyens que nous offre la nature : cette difficulté ne l'arrête pas long-temps, car ayant besoin de l'accord parfait majeur de la tonique, de celui du quatrième degré et de celui de la dominante pour former ses harmonies consonnantes et dissonantes, il prend simplement trois corps sonores dont un lui donne *ut, mi, sol*, un autre, *fa, la, ut*, et un troisième *sol, si, ré;* et voilà *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut.* Après une chose si simple, il ne lui reste plus qu'à *affirmer* qu'une tierce mineure étant contenue dans une résonnance d'accord parfait majeur, puisque dans *fa, la, ut*, on trouve la tierce *la, ut*; il ne s'agit plus que d'ajouter la quinte *mi*, provenant de l'accord parfait *ut, mi, sol*, pour avoir l'accord parfait mineur, et conséquemment pour trouver dans ces combinaisons les types des modes majeur et mineur. Tels sont les résultats où l'on peut arriver avec une foi robuste en un fait quelconque, démontré ou seulement aperçu.

Choron est un des musiciens français qui se sont occupés de la théorie de l'harmonie avec le plus de persévérance : cependant, je ne puis lui attribuer en propre aucune théorie, car ses opinions ont été dans une fluctuation incessante depuis la publication de ses *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* (1) jusqu'à son *Manuel de musique* (2), c'est-à-dire dans l'espace de trente ans. Défaisant dans les *Principes de composition des écoles d'Italie* (3) ce qu'il avait fait dans l'ouvrage précédent; y établissant une doctrine éclectique qui paraissait être son dernier mot; puis adoptant la méthode d'Albuchtsberger dont il critiquait pourtant assez rudement les détails dans les notes de sa traduction; se passionnant ensuite pour une nouvelle théorie qu'il croyait avoir découverte, y renonçant avant que

(1) Exposition élémentaire de l'harmonie; Théorie générale des accords d'après la basse fondamentale, etc. Paris, 1807, grand in-8 de 198 pages gravées.

(2) L'art de la musique théori-physico-pratique général ou élémentaire, ou exposition des bases et des développements du système de la musique, par M. V. F. Rey, ancien vérificateur des domaines, etc. Paris, 1806, grand in-4.

(3) Théorie music-le contenant la démonstration méthodique de la musique, à partir des premiers éléments de cet art jusques et compris la science de l'harmonie. Paris, 1810, in-fol.

(4) Paris, 1811. Un volume in-8 de texte, et un cahier de planches in-fol. avec un clavier mobile.

(1) Paris, 1804. 1 vol. in-fol.

(2) Nouveau Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou encyclopédie musicale. Paris. 6 vol. in-12, et 2 vol. de planches. 1836-1838.

(3) Paris, 1807. 3 vol. in-fol.

l'impression de son ouvrage fût achevée, et en arrêtant la publication; enfin revenant à la fausse théorie de Marpurg, vers la fin de sa vie, et en faisant la base de son Manuel de musique, quoiqu'il fît aussi une vive critique des détails de cette doctrine dans des notes multipliées et étendues. Le doute a donc tourmenté l'esprit de Choron à l'égard de l'existence d'un système complet et rationnel de l'harmonie, et ses ouvrages sont en quelque sorte comme non avenus dans l'histoire de cette science.

A l'égard de l'Allemagne, depuis le commencement du dix-neuvième siècle, on trouve une multitude de méthodes et d'écrits relatifs à la théorie de l'harmonie; mais parmi tant de volumes publiés sur cette matière, il en est peu qui méritent une place dans l'histoire des progrès et des écarts de cette science, si difficile à coordonner enfin dans toutes ses parties, d'après un principe évident. Parmi ceux qui ont trouvé quelques partisans je citerai seulement : 1° les *Principes d'harmonie* (1) de Schicht, directeur de l'école de St.-Thomas, à Leipsick, dans lesquels la dominante du ton est considérée comme base de l'accord parfait majeur *sol, si, ré*, de l'accord de septième *sol, si, ré, fa*, d'où se tire l'accord parfait diminué *si, ré, fa*; de l'accord de neuvième *sol, si, ré, fa, la*, d'où se tirait la neuvième de sensible *si, ré, fa, la*, et l'accord parfait mineur *ré, fa, la*; de l'accord de onzième *sol, si, ré, fa, la, ut*, d'où se tire l'accord de septième mineure *ré, fa, la, ut*; et enfin de l'accord de treizième *sol, si, ré, fa, la, ut, mi*, d'où se tire l'accord de septième majeure *fa, la, ut, mi*. L'altération accidentelle des intervalles de ces accords complète le système empirique d'harmonie imaginé par Schicht.

2° Bien plus étrangers encore à la conception d'une véritable théorie de l'harmonie sont les livres de Preindl (2), maître de chapelle de l'église Saint-Étienne à Vienne, et de Gœroldt (3), directeur de musique à Quedlinbourg. Ces livres, où les accords sont tous considérés isolément, ne peuvent être rangés que dans la classe des manuels pratiques.

3° Il n'en est pas de même du *Traité élémentaire d'harmonie* (4) de M. Frédéric Schneider, aujourd'hui maître de chapelle à Dessau, et compositeur distingué. Là, il y a une théorie; théorie fausse, à la vérité, dont l'origine se trouve dans les livres de Vogler, et que Godefroy Weber a déjà développée dans l'ouvrage dont il sera parlé tout-à-l'heure. D'après le principe fondamental de cette doctrine, l'accord parfait et l'accord de septième se font sur toutes les notes de la gamme, où ils se présentent, à l'égard de la nature de leurs intervalles, conformément à la constitution du ton et du mode, ayant en raison de la note où ils sont placés la tierce, ou majeure ou mineure, la quinte ou sixte ou diminuée (mineure), la septième, ou majeure ou mineure. Il en est de même pour l'accord de neuvième, et il ne s'agit plus, pour compléter la nomenclature des accords que d'en altérer les divers intervalles.

Je viens de citer le nom de Godefroy Weber, dont le système a eu beaucoup de retentissement en Allemagne pendant environ quinze ans, et qui est aujourd'hui à peu près abandonné. L'ouvrage dans lequel il le publia en 1817 a pour titre : *Essai d'une théorie systématique de la composition* (1), et tel en fut le succès, qu'il en fallut faire d'autres éditions. On vient de voir sous quel aspect les accords y sont considérés; mais ce qui distingue le livre de Weber de tous ceux du même genre, c'est le soin que prend l'auteur lui-même de porter atteinte à la confiance en cette théorie, et en toute autre, en déclarant qu'il ne croit pas à l'existence d'un système avec lequel s'accorderaient tous les faits d'expérience harmonique; en sorte que, selon lui, le meilleur ouvrage concernant l'harmonie est celui qui se renferme dans l'analyse du plus grand nombre de ces faits; en sorte que c'est à étendre autant qu'il était possible cette analyse qu'il s'est attaché dans son livre. Ce savant ne s'est pas aperçu que sa thèse ramenait la science à ce qu'elle était au temps de Heinechen et de Matheson, et qu'en attaquant ainsi la foi de ses lecteurs en la possibilité d'un principe de la science, il anéantissait la science elle-même; car que serait une science, qui ne se composerait que de faits isolés dont il serait impossible d'établir un enchaînement méthodique? N'en doutons pas, c'est à cette prétention de Weber de nier la possibilité d'une théorie rationnelle qu'est dû l'abandon prématuré de la science, et la réaction si prompte qui a fait passer les Allemands de l'enthousiasme à l'indifférence pour ce système.

Ici doit finir cette longue analyse de ce qui a été fait depuis le commencement du dix-septième siècle pour la création d'une science de l'harmonie, et surtout depuis que Rameau eut posé la base de cette science. En la résumant, nous trouvons que tous les systèmes ont eu pour principe l'un des six ordres de faits suivants : 1° la résonnance harmonique des corps sonores, ou plus généralement les phénomènes acoustiques de différents genres; 2° la progression arithmétique déterminée par l'échelle harmonique du cor ou de la trompette; 3° la progression triple; 4° la division du monocorde de la dominante d'après la progression arithmétique; 5° la construction arbitraire des accords par des additions et des soustractions de tierces; 6° et enfin, le placement arbitraire de certains accords modèles sur tous les degrés de la gamme. Il est donc évident que tous ces systèmes découlent plus ou moins de sources qui ne sont pas intimement liées à la musique en elle-même, c'est-à-dire à l'art tel qu'il se manifeste dans ses résultats immédiats, et que dans tous il a fallu jusqu'à certain point ajuster cet art au principe étranger qu'on lui donnait.

La seule chose à laquelle l'on n'a point songé directement, c'est de chercher le principe de l'harmonie dans la musique elle-même, c'est-à-dire dans *la tonalité*. Mais qu'est-ce que la tonalité? Si niaise que soit cette question, en apparence, il est cependant certain que peu de musiciens pourraient y répondre d'une manière satisfaisante. Pour moi, je dirai que la tonalité réside dans l'ordre où sont placés les sons de la gamme dans leurs distances respectives et dans leurs relations harmoniques. La composition des accords, les circonstances qui les modifient, et les lois de leurs successions sont les résultats nécessaires de cette tonalité. Changez l'ordre des sons, ou changez leurs distances, et la plupart de ces faits harmoniques s'anéantiront. Par exemple, essayez d'appliquer notre harmonie à la gamme majeure des Chinois, à la gamme mineure de l'ancienne musique irlandaise, ou à l'échelle incomplète des montagnards écossais; les successions de cette harmonie deviendront inexécutables dans ces tonalités. Que faire en effet d'une harmonie combinée comme celle de notre musique dans une gamme majeure dont le quatrième degré est plus élevé d'un demi-ton que dans notre gamme du même genre, et n'est séparée de la cinquième note que par un demi-ton, en sorte que l'attrac-

(1) Grundregeln der harmonie und des verwechslungs systems. Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1812. In-fol.

(2) Weiner. Tonschule, oder anweisung zum generalbasse, zum harmonie, etc. Vienne, Haslinger, 1832. In-8°.

(3) Gründlicher Unterricht im generalbasse, etc. Quedlinbourg, 1832. In-8°.

(4) Elementarbuch der harmonie und tonsetzkunst. Leipsick, 1820. In-fol. oblong. Deuxième édition, *ibid.* 1827. In-fol. obl.

(1) *Versuch einer geordneten theorie der tonsetzkunst.* Mayence, Schott, 1817. 3 vol. in-8°.

tion qui, dans notre gamme harmonique, existe entre la quatrième note et la septième, et constitue l'harmonie de la dominante, est ici entre la tonique et le quatrième degré, et rend conséquemment toute cadence finale impossible? Que faire d'une harmonie semblable à celle de notre mode mineur dans une gamme mineure dont le sixième degré est plus élevé que le nôtre d'un demi-ton, et qui n'a point de septième note? Il est évident que ces choses ne sont point faites pour aller ensemble. Les airs irlandais qu'on a publiés dans des recueils d'airs nationaux sont dans le mode majeur, ou appartiennent à des temps modernes, ce qui a permis de les harmoniser tant bien que mal; il en est de même des airs écossais et du pays de Galles, qui, d'ailleurs, sont souvent accompagnés à l'octave ou en pédale, parce que leur caractère tonal ne permet pas d'employer les actes de cadence de notre harmonique. Le caractère étrange que nous remarquons dans ces airs ne résulte pas de la fantaisie de leurs auteurs, mais de la gamme dont ils faisaient usage.

Ce que j'appelle la tonalité, c'est donc l'ordre de faits mélodiques et harmoniques qui résulte de la disposition des sons de nos gammes majeure et mineure: si une seule de ces distances était intervertie, la tonalité prendrait un autre caractère, et des faits tous différents se manifesteraient dans l'harmonie. Les conséquences immédiates de cette tonalité sont de donner à certaines notes un caractère de repos qui n'existe point dans les autres, et d'appeler sur ces notes des terminaisons de cadences, c'est-à-dire l'accord parfait: telles sont la tonique, le quatrième, le cinquième et le sixième degrés; c'est de priver de ce caractère de repos le troisième degré et le septième, et conséquemment d'en exclure l'accord parfait; c'est de donner à la relation du quatrième et du septième degré une attraction résolutoire qui donne à l'harmonie dissonante de la dominante son caractère propre et l'oblige à se résoudre par une cadence parfaite ou imparfaite, ou à être suivie d'une modulation; car il n'y a point de milieu pour l'harmonie de la dominante; il faut qu'elle se résolve ou dans la cadence, ou dans la modulation. Les règles qui proscrivent des successions immédiates de quintes et de tierces majeures; car deux quintes de suite, ascendantes ou descendantes, et deux tierces majeures ont l'inconvénient de mettre en contact immédiat deux tons qui n'ont point entre eux d'analogie. Tout cela, je le répète, dérive nécessairement de la forme des gammes majeure et mineure, et constitue ce qu'on appelle les lois de la tonalité.

Mais, dira-t-on, quel est le principe de ces gammes, et qui a réglé l'ordre de leurs sons, si ce ne sont des phénomènes acoustiques et les lois du calcul? Je réponds que ce principe est purement métaphysique: nous concevons cet ordre et les phénomènes mélodiques et harmoniques qui en découlent par une conséquence de notre conformation et de notre éducation. C'est un fait qui existe pour nous par lui-même, et indépendamment de toute cause étrangère à nous. Eh quoi! on ne voudrait pas accorder qu'il a suffi de notre instinct, réuni à l'expérience, pour poser dans une gamme les bases de jouissances destinées à notre intelligence, et l'on cherchera dans quelque phénomène acoustique inconnu la cause secrète de cette organisation d'une tonalité faite à notre usage! Remarquez d'abord que ces faits acoustiques, mal analysés d'abord, n'ont pas la signification qu'on leur accorde à la légère; car, par exemple, la production de l'harmonie de l'accord parfait majeur, qu'on remarque dans la résonnance de certains corps sonores, est accompagnée de beaucoup d'autres résonnances plus faibles. Il en est de même à l'égard de certains autres corps qui produisent d'autres harmonies. D'ailleurs, l'expérience a prouvé que différents modes de vibration imprimés aux mêmes corps donnent naissance à des phénomènes divers. M. Troupenas a démontré (*Revue musicale*, t. XII, p. 125) que l'intervalle de *triton* découvert par M. le baron Blein dans la résonnance d'un plateau carré frappé à l'un de ses angles, n'est autre chose que le résultat de la vibration de ce plateau dans le sens de sa diagonale, tandis que la vibration dans le sens d'un des côtés du plateau donne lieu à d'autres phénomènes. Supposons, pour donner la plus grande extension possible aux prétendues bases naturelles de l'harmonie, que dans la suite des temps on découvre des phénomènes acoustiques qui donnent toutes les harmonies possibles de notre système; en conclura-t on que ces phénomènes ignorés sont l'origine de ces harmonies trouvées *à priori* par les grands musiciens? En vérité, ce serait étrangement abuser de l'action supposée par certains sophistes de causes occultes sur nos déterminations, et ce serait porter une rude atteinte à notre liberté philosophique. Certes, quand Monteverde a trouvé l'harmonie de la dominante qui a changé le caractère de la musique, et a constitué notre tonalité en modes majeur et mineur toujours uniformes, quel que soit le ton, l'existence de la vibration diagonale du plateau était pour lui le néant, et il n'a été déterminé que par son instinct et par de certaines observations d'analogie. Son audacieuse pensée n'a pas créé le fait, mais elle l'a découvert, et le principe qui l'a dirigé est absolument métaphysique.

Parlerai-je du phénomène acoustique de l'échelle harmonique du cor et de la trompette, qui coïncide avec la progression arithmétique? Il fournit, il est vrai, les éléments d'une gamme fausse qui n'est pas la nôtre, et l'on a vu ce qu'en ont pu faire Levens, Ballière et Jamard. De la division du monocorde, en y introduisant au septième terme le nombre reconnu nécessaire par Euler, comme l'ont fait Catel et M. de Momigny? Elle renferme l'harmonie des accords naturels; mais en s'arrêtant à ceux-ci, on n'a ni tous les sons de la gamme, ni les éléments d'une tonalité. Pour parvenir à ceux-ci, il faudrait pousser cette division à tous les sons *sol, si, ré, fa, la, ut, mi*, comme l'a fait Schicht; mais alors les accords naturels et artificiels seront confondus, et la classification rationnelle de ces accords n'existera plus. De la progression purement harmonique? Elle fournit la mesure exacte des intervalles invariables de la tonalité du plain-chant, où il n'existe pas d'intervalle doué d'attraction, mais elle ne peut conduire à la formation d'une gamme. D'ailleurs les phénomènes acoustiques et le calcul donnassent-ils les éléments de notre tonalité, ne nous fourniraient point l'ordre dans lequel ils doivent être rangés pour composer cette tonalité; et l'on a vu que c'est là que réside la difficulté radicale.

S'il est reconnu que ces bases de système sont illusoires, qu'elles ont égaré tous ceux qui les ont prises pour point de départ, et qu'elles sont impuissantes à porter l'édifice de la tonalité, il est évident qu'il ne reste plus d'autre principe pour la construction de la gamme et de la tonalité que le principe métaphysique, principe à la fois objectif et subjectif, résultat nécessaire de la sensibilité qui perçoit les rapports des sons, et de l'intelligence qui les mesure et en déduit les conséquences. Après tant de siècles d'études faites dans deux directions absolument contraires, on arrive à reconnaître que les Pythagoriciens se sont trompés en attribuant aux nombres une cause de construction tonale qui ne leur appartient pas; et que les Aristoxéniens ne sont pas moins trompés en attribuant à l'oreille une faculté de comparaison qu'elle n'a pas. L'oreille perçoit les sons; l'esprit compare leurs rapports, les mesure, et détermine les conditions mélodiques et harmoniques d'une tonalité.

Cela posé, la science de l'harmonie est toute faite, car cette science n'est autre chose que l'exposé systématique de l'art. La tonique se manifeste par le sentiment absolu de

repos qui s'y fait sentir, et l'harmonie dissonante de la dominante achève de lui donner ce caractère par sa résolution attractive sur l'harmonie consonnante de cette tonique.

Le quatrième degré de la gamme, le cinquième et le sixième se font aussi reconnaître pour des notes de repos par la faculté de terminaison de cadences incidentes dont ces notes sont pourvues; l'harmonie consonnante, c'est-à dire l'accord parfait leur appartient donc aussi. Ces harmonies conformes au ton et au mode, sont majeures ou mineures en raison de l'état naturel des notes. Le troisième et le septième degré qui ne sont séparés que par un demi-ton de leurs notes supérieures, et qui par cela ont des tendances attractives, ne peuvent être considérés comme des notes de repos, ni conséquemment porter l'harmonie de l'accord parfait qui a un caractère de conclusion. Suivant l'ordre tonal, ils ne peuvent donc être accompagnées que d'harmonies dérivées. Le second degré de la gamme, ne pouvant être la conclusion d'un acte de cadence que dans une progression, n'a qu'un caractère de repos équivoque : d'où vient que l'harmonie de l'accord parfait ne lui appartient pas dans les séries harmoniques ascendantes et descendantes de la gamme, et que cette note n'est accompagnée dans ces formules que d'une harmonie dérivée.

Il n'y a d'accord naturel fondamental que l'accord parfait, et celui de septième de la dominante. Suivant la belle découverte de Rameau, admise dans tous les systèmes d'harmonie, les autres harmonies naturelles dérivent de celle-là par le renversement des intervalles des accords fondamentaux.

Avec l'harmonie naturelle fondamentale et dérivée, toute la tonalité harmonique est établie, et la faculté de modulation existe. Tous les autres groupes harmonieux qui peuvent affecter l'oreille ne sont que des modifications de ces accords naturels. Ces modifications ont pour objet la variété de sensations d'une part, et de l'autre d'établir un plus grand nombre de relations entre les divers tons et modes. Les modifications des accords consistent dans la *substitution* d'une note à une autre; *prolongation* d'une note qui retarde un intervalle de l'accord; *altération* ascendante ou descendante des notes naturelles des accords; *substitution réunie à la prolongation; altération réunie à la substitution; altération réunie à la prolongation; altérations ascendantes et descendantes collectives; anticipations; notes de passage.*

La substitution n'a lieu que dans l'accord de septième de dominante et dans ses dérivés. La note substituée est *toujours* le sixième degré qui prend la place de la dominante. Ainsi, lorsque l'accord de septième est écrit à cinq parties, savoir : *sol, si, ré, fa, sol,* si l'on substitue *la* à *sol*, dans la partie supérieure, c'est-à-dire le sixième degré à la dominante, on a l'accord de *neuvième de la dominante* qui, conformément au mode, est majeur ou mineur. Si l'on fait une substitution semblable dans le premier dérivé *si, ré, fa, sol,* on a dans le mode majeur l'accord de *septième de sensible si, ré, fa, la,* dans le mode majeur, et l'accord de *septième diminuée, si, ré, fa, la* bémol, dans le mode mineur. Il en est de même des autres dérivés. Ce qui démontre l'analogie de ces accords et l'origine de la formation de ceux-ci, c'est l'identité de leur emploi et de leurs déterminations tonales. Catel a bien vu cette identité, et a constaté le fait de substitution d'un accord à son analogue; mais il n'a pas connu le mécanisme de la note substituée; mécanisme bien important, puisqu'il conduit à la démonstration d'origine de certains autres accords qui ont été l'écueil de toutes les théories.

Dans la succession de deux accords, toute note descendant ou montant d'un degré peut se prolonger sur l'accord suivant, dont elle retarde la construction normale. Si la prolongation produit une dissonance, elle doit se résoudre, en descendant, comme toute dissonance qui n'est pas une note sensible; si elle est une consonnance elle opère son mouvement en montant. C'est ainsi qu'une prolongation qui retarde l'octave de l'accord parfait produit un accord de tierce, quinte et neuvième; que celui qui en retarde la tierce produit un accord de quarte et quinte; que le retard de la sixte du premier renversement de l'accord parfait produit un accord de tierce et septième, et que celui de la sixte d'un accord de quarte et sixte, produit septième et quarte. C'est encore ainsi que le retard de la tierce d'un accord de septième donne un accord de quarte, quinte et septième; que le retard de la note de basse, dans le premier dérivé de cet accord, produit un accord de seconde, quarte et quinte; que le retard de la sixte, dans le second dérivé, engendre un accord de tierce, quarte et septième; enfin, que le retard de la quarte majeure dans le dernier dérivé de l'accord de septième, produit un accord de seconde, quinte et sixte. Remarquez que dans l'accord de septième et dans ses dérivés, c'est toujours la tonique qui retarde la septième note. Le retardement ne change pas plus que la substitution la destination des accords naturels, et l'emploi de ceux-ci reste identiquement le même après que la prolongation est résolue.

Si l'on réunit les circonstances de la substitution à celles de la prolongation, on a pour modification combinée de l'accord de septième de dominante un accord de quarte, septième et neuvième; pour celle du premier dérivé, un accord de seconde, quarte et sixte; pour celle du second dérivé, un accord de tierce mineure, quinte et septième mineure; enfin, pour celle du dernier dérivé, un accord de tierce, quinte et sixte. Ces modifications combinées ne changent pas la destination des accords naturels; cette destination reste la même que la résolution des modifications. Telle est donc l'origine de ces accords de septième du second degré, de quinte et sixte, etc., origine qui a été l'écueil de toutes les théories d'harmonie, parce que leurs auteurs ignoraient le mécanisme de la substitution et des modifications collectives des accords.

Toute note montant ou descendant de l'intervalle d'un ton dans la succession de deux accords peut être altérée d'un demi-ton. Les altérations ascendantes se font par l'addition d'un dièse ou par la suppression d'un bémol; toute altération descendante par l'addition d'un bémol ou la suppression d'un dièse. Toute note affectée d'une altération ascendante prend le caractère d'une note sensible accidentelle, et se résout nécessairement en montant.

Les altérations qui introduisent une immense quantité de modifications des accords naturels, et se combinent avec la substitution simple, avec la prolongation et avec la substitution réunie au retardement.

Les altérations ascendantes et descendantes peuvent être prolongées dans la succession de deux accords. Lorsque la prolongation est celle d'une altération ascendante, elle doit se résoudre en montant, quoique dissonante, parce que le caractère d'attraction résultant de celui de la note sensible accidentelle absorbe celui de la dissonance.

De ces modifications complexes des accords naturels résultent des affinités multiples qui mettent en rapport tous les tons et leurs modes, réalisent la dernière période du développement de l'harmonie que j'ai désignée sous le nom d'*ordre omnitonique*, et fournissant la solution de ce problème : *Une note étant donnée, trouver des combinaisons et des formules harmoniques telles qu'elle puisse se résoudre dans tous les tons et dans tous les modes.* Elles engendrent aussi un grand nombre d'accords nouveaux non encore employés par les compositeurs, et dont j'ai déter-

miné la forme, la destination et l'usage, *à priori*; par l'analyse.

L'anticipation est un artifice par lequel on fait entendre sur un accord une des notes de l'accord qui doit lui succéder : cet artifice est toujours mélodique en ce que c'est la partie chantante qui l'emploie.

Les notes de passage sont celles qui, trop rapides ou trop peu significatives dans les formes de la mélodie ou de l'accompagnement pour avoir chacune une harmonie propre, sont cependant nécessaires pour le complément de ces formes. L'oreille admet l'usage de ces particules explétives de l'harmonie, pourvu que leur mouvement s'opère par degrés conjoints lorsqu'elles sont étrangères aux accords.

Il est des formules harmoniques appelées *progressions* ou *marche de basse*, parce que la basse y fait une série de mouvements semblables, comme de monter de seconde et descendre de tierce, monter de quarte et descendre de quinte, etc. Dans ces progressions on place à chaque mouvement accompli des notes de la basse les mêmes accords dont on a accompagné le premier. Il y a de ces progressions qui modulent à chaque mouvement accompli : il en est d'autres qui ne modulent pas. Dans ces dernières, l'esprit suspend toute idée de tonalité et de conclusion jusqu'à la cadence finale, en sorte que les degrés de la gamme perdent leur caractère tonal, l'oreille n'étant préoccupée que de l'analogie du mouvement. De là vient que, dans ces progressions non modulantes, tous les accords peuvent être posés sur toutes les notes. Ainsi, dans une progression montant de seconde et descendant de tierce, on mettra alternativement accord parfait et accord de sixte sur toutes les notes, d'où il arrivera que l'accord parfait, étant placé sur le septième degré, aura la quinte mineure; ainsi encore, dans une progression montant de quarte et descendant de quinte, commençant par la dominante portant accord de septième, on mettra l'accord de septième sur tous les degrés, et il arrivera de cette similitude de mouvement et d'harmonie que l'accord dont il s'agit sera composé de tierce majeure, quinte juste et septième majeure sur le quatrième degré et sur la tonique, et de tierce mineure, quinte juste et septième mineure sur le troisième degré et sur le sixième. Telle est l'origine de la théorie de Vogler, de Weber et de Schneider, qui fait placer l'accord parfait et l'accord de septième sur toutes les notes de la gamme, quoiqu'en réalité un pareil emploi de ces accords serait destructif de tout sentiment de tonalité s'il se faisait ailleurs que dans les progressions non modulantes où la tonalité est en effet anéantie jusqu'à la cadence finale

Parvenue à ce point, la théorie de l'harmonie est au dernier terme de l'art et de la science; elle est complète, et rien n'y peut être ajouté. C'est cette théorie dont j'ai donné le résumé dans ma *Méthode élémentaire d'harmonie et d'accompagnement* (1), et dont mon grand *Traité d'harmonie* (2) contient les développements. Rameau, Sorge, Schræter, Kirnberger et Catel en ont trouvé les premiers éléments, et je l'ai complétée en la posant sur une base inébranlable. Ce qui en démontre invinciblement l'excellence, c'est qu'elle est en même temps l'histoire des progrès de l'art et la meilleure analyse de l'art d'écrire.

FÉTIS père,

Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(1) Paris, 1823, in-fol. 2e édition. Paris, Ve Lemoine, 1840, in-fol.

(2) Maintenant sous presse.

Biographie.

JOSQUIN DEPRÈS (1).

(Suite2.)

On a vu précédemment que Josquin eut pour maître de contre-point Jean Ockeghem, d'abord premier chapelain de la chapelle de Charles VII, puis trésorier de Saint-Martin de Tours.

Ockeghem demeurait à Tours avant 1475; il est peu vraisemblable que Josquin se soit rendu auprès de lui dans cette ville pour recevoir ses leçons. On doit croire plutôt qu'il fit ses études fort jeune sous ce maître avant que celui-ci eût quitté Paris. Ce dut être vers 1465 qu'il les commença. Il est impossible de décider s'il vint ensuite prendre possession de la place de maître de musique de Saint-Martin à Saint-Quentin, ou s'il partit pour l'Italie après avoir achevé ses études musicales. S'il revint d'abord dans le lieu où il avait été enfant de chœur, il ne dut pas y rester longtemps, car Adami de Bolsena nous apprend (*Osservazioni per ben regolare il coro de cantori della cappella pontificia*, pag. 159), qu'il fut chanteur de la chapelle pontificale sous le pape Sixte IV, qui n'occupa le Saint-Siége que depuis 1471 jusqu'en 1484. Cependant il ne se rendit en Italie qu'après avoir été maître de musique pendant un temps plus ou moins long à la cathédrale de Cambrai, si l'on doit s'en rapporter à Jean Manlius, qui, dans ses remarques *sur les lieux communs* de Mélanchthon (Collect., t. III, cap *de Studiis*), cite une anecdote relative au séjour de Josquin dans cette ville. Un chanteur s'y était permis de broder un passage d'un motet de sa composition; Josquin s'emporta contre lui et lui dit : « Pourquoi ajoutez-» vous ici des ornements? Quand ils sont nécessaires, je sais » bien les écrire. »

Ce fut après son arrivée à Rome que Josquin Deprès commença à donner l'essor à son génie, et que sa réputation s'étendit. Sa supériorité sur tous ses rivaux, sa fécondité, et le grand nombre d'idées ingénieuses qu'il répandit dans ses ouvrages, le mirent bientôt hors de toute comparaison avec les autres compositeurs. Il paraît qu'après la mort de Sixte IV, il se rendit à la cour d'Hercule Ier d'Est, duc de Ferrare, et que ce fut pour ce prince qu'il écrivit sa messe intitulée *Hercules dux Ferrariæ*, l'une de ses plus belles productions. La magnificence de la cour de Ferrare, et la protection que le prince accordait aux hommes distingués de tout genre, aurait probablement offert à Josquin un avenir heureux s'il avait voulu se fixer, et si son humeur inconstante ne l'avait déterminé à quitter l'Italie pour se rendre en France à la cour de Louis XII, où il accepta, non une place de maître de chapelle, comme l'ont dit plusieurs auteurs, et particulièrement Claude Hémeré et Collière, car, ainsi que le remarque Guillaume du Peyrat (*Recherches sur la chapelle des rois de France*, pag. 434 et 474), cette charge ne fut créée que sous le règne de François Ier, mais celle de premier chanteur, comme Glaréan le désigne (Dodécach, page 468.) Mersenne donne à Josquin la simple qualification de musicien du roi (*Harmonie universelle*, *livre de la Voix*, page 44). Il rapporte une anecdote qui semble prouver en effet que cet artiste célèbre fut attaché au service de Louis XII. Ce prince, qui aimait beaucoup une chanson populaire, demanda un jour à Josquin d'en faire un morceau à plusieurs voix où il pût (le roi) chanter sa partie. La proposition était embarrassante parce que Louis XII n'était pas musicien et n'avait qu'une voix faible et fausse; cependant le compositeur triompha des difficultés

(1) Extrait de la *Biographie universelle des musiciens*, par Fétis.

(2) Voir le numéro 74.

en faisant du thème un canon à l'unisson pour deux enfants de chœur; à la partie du roi, qu'il appelle *vox regis*, il ne mit qu'une seule note qui se répétait pendant tout le morceau, et il garda pour lui la basse. Le roi s'amusa beaucoup de l'adresse de son musicien qui avait trouvé le moyen de le faire chanter juste. On trouve dans le Dodécachorde de Glaréan ce morceau singulier (pag. 469), qui a confirmé tous les écrivains dans l'opinion que son auteur a été maître de chapelle du roi de France. Toutefois il paraît au moins douteux que Josquin Deprès ait réellement occupé une place dans la musique de Louis XII, car son nom ne se trouve dans aucun des comptes de la chapelle de ce prince. Il est plus vraisemblable qu'il a vécu libre à Paris, attendant le bénéfice qui lui avait été promis.

Il paraît d'ailleurs que son sort n'était pas heureux dans cette ville, et qu'il n'y trouvait pas les avantages auxquels ses talents lui donnaient des droits; car il adressa à l'un de ses amis d'Italie (Serafino Aquilano) des plaintes amères sur la position critique où il était, et sur le désordre de ses affaires.

Dans sa détresse, Josquin s'était adressé à un courtisan, qu'il avait connu en Italie, et l'avait prié d'obtenir du roi en sa faveur quelque bénifice qui pût lui procurer une existence tranquille. Ce seigneur lui avait promis ses bons offices, et chaque fois que Josquin lui parlait de l'objet de ses désirs, il répondait : *Lascia fare mi* (Laissez-moi faire). Fatigué de tant de vaines promesses, Josquin se vengea en composant une messe dont le thème obligé était *la, sol, fa, ré, mi*; et, suivant l'usage de ce temps où l'on composait toute une messe sur un seul thème, répéta si souvent cette phrase, que celui qui était l'objet de cette plaisanterie s'aperçut enfin que la cour riait à ses dépens. Le roi, que l'anecdote avait beaucoup amusé, promit au musicien de s'occuper de son sort : toutefois, après une longue attente le pauvre Josquin ne se trouva pas dans une meilleure position. Il essaya de rappeler à Louis XII la promesse qu'il lui avait faite, dans le motet : *Memor esto verbi tuo*, etc. (Souvenez-vous, seigneur, de vos promesses); mais le roi n'entendit pas, ou feignit de ne pas entendre le sens du motet, et Josquin n'eut plus d'autre ressource qu'une plainte indirecte. Un autre motet, *Portio mea non est in terrâ viventium* (je n'ai point de partage sur la terre des vivants), fut écrit par lui et exécuté à la cour; le roi, dit-on, ne put résister plus long-temps, et le bénéfice que le compositeur attendait avec tant d'impatience lui fut enfin accordé. Il exhala sa joie dans un troisième motet sur les paroles : *Bonitatem fecisti cum servo tuo, Domine* (Seigneur, vous avez usé de bienfaisance envers votre serviteur); mais soit envie, soit réalité, on dit alors que le désir l'avait mieux inspiré que la reconnaissance, et que le dernier motet ne valait pas le précédent.

Quoi qu'il en soit, il eut enfin ce bénéfice, objet de ses désirs; Claude Hémeré et Collière disent que ce fut un canonicat à l'église Saint-Martin de Saint-Quentin. Ces auteurs fixent à l'année 1524 (sous le règne de François Ier) l'époque où Josquin en prit possession; mais il y a lieu de croire que ce ne fut pas si tard, car en supposant qu'il n'eût été âgé que de vingt-cinq ans à la mort du pape Sixte IV, il aurait eu alors près de soixante-dix ans. Il est plus vraisemblable que le bénéfice lui fut accordé quelques années après que Louis XII eut fait la conquête du Milanais, c'est-à-dire vers l'an 1504 ou 1505.

Sur l'autorité d'Aubert Le Mire (*Miræus*), Perne a cru que le bénéfice accordé à Josquin Deprès était un canonicat à l'église de Condé; mais son erreur est manifeste à cet égard, puisque Condé n'appartenait pas alors à la France. Cette ville était dépendante du comté de Hainaut, et Louis XII n'avait aucun droit d'y conférer un bénéfice. Voici le passage d'Aubert Le Mire : il peut donner lieu à quelques remarques intéressantes :

« Il existe à Condé, ville de Hainaut, un célèbre chapitre de chanoines réguliers fondé depuis plusieurs siècles. Josquin Deprès, excellent musicien, le premier qui mit de l'ordre dans l'art de la composition musicale, et augmenta de beaucoup de parties, fut d'après le témoignage des anciens, doyen de cette collégiale. Il mourut l'année de Jésus-Christ 1501, et il a été inhumé sous le jubé de Condé, devant le maître-autel. »

Les faits rapportés par Le Mire sont trop précis pour inspirer des doutes; il faut donc croire que Josquin fut en effet doyen du chapitre de Condé : d'où l'on peut conclure qu'il abandonna son canonicat de Saint-Quentin, pour se retirer dans sa patrie, où des avantages égaux ou supérieurs lui étaient offerts. Conrad Peutinger, à qui nous devons une collection précieuse de motets publiée à Augsbourg, en 1520, dit que Josquin Deprès fut maître de chapelle de l'empereur Maximilien Ier, et il a été copié en cela par Lucas Lossius. Si le fait est vrai, Josquin aurait passé au service de ce prince après avoir quitté son bénéfice de Saint-Quentin; et Maximilien, ayant réuni les Pays-Bas à l'empire, en 1515, lui aurait donné le canonicat de Condé, en récompense de ses services. Quant à la date de 1501 assignée à son décès, date adoptée par Perne, il est facile de démontrer ou qu'elle résulte d'une faute d'impression, ou que Le Mire a été induit en erreur. En effet, on a vu que Josquin fut élève de Jean Okeghem. Or, après la mort de celui-ci il composa un chant de déploration qui a été cité précédemment; d'où il suit qu'il a survécu à son maître. Or, un passage d'une épître de Jean Le Maire de Belges, prouve que Okeghem vivait encore en 1512; il faut donc que le décès de Josquin soit postérieur à cette date. D'ailleurs Jean-Georges Schielen cite, dans sa bibliothèque choisie (*Biblioth. enucleata.* pag. 527) un traité de musique composé par Josquin, sous le titre de *Compendium musicale*, qui portait la date de 1507. On ne peut croire que l'existence de cet ouvrage soit supposée, car Berardi en parle comme l'ayant vu (*Staffetta musicale*, pag. 12). Enfin, et ceci est encore plus remarquable, Adrien Petit, surnommé *Coclius* ou *Coclicus*, musicien français qui devint maître de musique à Nuremberg, vers le milieu du seizième siècle, et qui était né en 1500, a publié à Nuremberg, en 1552, un traité de musique, où il expose la doctrine de Josquin Deprès dont il était élève. Voici le titre de ce livre : *Compendium musicæ descriptum ab Adriano Petit Coclio, discipulo Josquini Des Prés, in quo præter cætera tractantur hæc:* 1° *De modo ornate canendi*, 2° *De regulâ contrapuncti;* 3° *De compositione.* On trouve dans la deuxième partie de cet ouvrage un chapitre sur le contrepoint qui a pour titre : *De regulâ contrapuncti secundum doctrinam Josquini de Pratis.* Il est évident qu'un homme né en 1500 n'a pu avoir pour maître un autre homme mort en 1501. J'ai dit qu'il y a vraisemblablement une faute d'impression dans le texte de Le Mire : je présume qu'on doit lire : *Obiit anno Christi* 1521 ou 1531, au lieu de 1501; la date de 1531 est peut-être celle qui convient le mieux à cet événement, car Spataro appelle Josquin *Optimo de li compositori del tempo nostro*, dans son *Tractato di musica*, imprimé dans cette même année 1531. J'ajouterai que si Josquin avait cessé de vivre en 1501, le titre d'un recueil de ses compositions, publié à Anvers par Tilman Susato en 1541, n'aurait pas été rédigé de cette manière : *Le septième livre, contenant vingt-quatre chansons à cinq et six parties, par feu de bonne mémoire et très excellent en musique Josquin des Prez, avec trois épitaphes du dict Josquin, composées par divers auteurs.* On ne se sert pas du mot de *feu* en parlant d'un homme qui serait mort depuis

près d'un demi-siècle, et l'on ne s'amuse point à lui faire des épitaphes.

Quoi qu'il en soit, la perte de ce grand musicien fut vivement sentie par toute l'Europe; une multitude de poëmes, de *déplorations* et d'épitaphes furent composés par les poëtes et les nombreux élèves sortis de son école. Swertin a conservé l'épitaphe qui, selon lui, se trouvait autrefois sous son buste dans l'église de Sainte-Gudule de Bruxelles, et un chant funèbre composé par Gérard Avidius de Nimègue, élève de Josquin. Le recueil dont j'ai parlé précédemment contient l'épitaphe mise en musique, à sept voix, par Jérôme Vinders. La déploration d'Avidius a été aussi mise en musique à quatre voix, par Benoît Ducis, et à six voix, par Nicolas Gombert.

Luther, ce célèbre réformateur, joignait à des connaissances étendues le talent de la poésie et de la musique. Il était même habile dans la composition et bon juge en ce qui concernait cet art. Il a dit, en parlant de Josquin : *Les musiciens font ce qu'ils peuvent des notes, Josquin seul en fait ce qu'il veut.* Si l'on examine avec attention les ouvrages de ce compositeur, on est frappé en effet de l'air de liberté qui y règne, malgré les combinaisons arides qu'il était obligé d'y mettre, pour obéir au goût de son siècle. Il passe pour être l'inventeur de beaucoup de recherches scientifiques qui dans la suite ont été adoptées par les compositeurs de toutes les nations, et perfectionnées par Pierluigi de Palestrina et quelques autres musiciens célèbres de l'Italie; toutefois la plupart de ces inventions sont d'une époque antérieure au temps où il vécut. L'imitation et les canons sont les parties de l'art qu'il a le plus avancées; il y a mis plus d'élégance et de facilité que ses contemporains; il paraît avoir été le premier qui en a fait de réguliers à plus de deux parties. Quelquefois, les contraintes de ce genre de recherches l'ont obligé à laisser l'harmonie des voix nue et incomplète; mais il rachète ce défaut par une facilité de style inconnue avant lui. Ses chansons ont plus de grâce, plus d'esprit que tout ce qu'on connaît du même genre et de la même époque; il y règne en général un certain air plaisant et malin qui paraît avoir été son caractère distinctif, et qui s'alliait d'une manière assez bizarre avec ses boutades chagrines. M. de Winterfeld a accusé Josquin d'avoir porté cet esprit de plaisanterie et même de moquerie dans sa musique d'église, et conséquemment de n'avoir pas mis dans celle-ci le sentiment religieux et grave qui lui convient : en écrivant cet article, j'ai sous les yeux la collection presque complète des messes et un grand nombre de motets de Josquin Deprès, en partitition, et je ne vois guère que la *Messe de l'homme armé* qui puisse donner lieu à un pareil reproche; peut-être en faut-il accuser le rhythme de la mélodie qui sert de thème; ce rhythme est sautillant, et la répétition de quelques unes de ses phrases, dans des mouvements plus ou moins rapides, est la cause principale du style plaisant et moqueur de cette composition J.-P. de Pierluigi de Palestrina lui-même, si grave, si religieux observateur du sens des paroles dans ses ouvrages, n'a pu éviter l'inconvénient que je viens de signaler dans la messe qu'il a écrite sur la chanson de l'*Homme armé*. La messe de Josquin, *la, sol, fa, ré, mi,* est sans doute une plaisanterie, et la répétition continuelle de la phrase est peu convenable pour le style religieux; mais il faut considérer que ces sortes de recherches étaient dans le goût du temps où vivait le compositeur. On doit en dire autant de l'usage de chanter ensemble des paroles de différentes prières, et même de chansons vulgaires et obscènes, dans les messes et dans les motets : cet usage s'était introduit dans l'église dès le treizième siècle, et il s'est maintenu long-temps après Josquin. C'était une absurdité, mais cette absurdité n'était pas plus l'œuvre de Josquin que celle de ses contemporains et de ses successeurs. Ce musicien est souvent aussi grave, aussi religieux, aussi convenable dans sa musique d'église qu'aucun autre compositeur de son temps. Je citerai à cet égard comme des morceaux irréprochables, et comme des sources de beautés remarquables pour le temps, l'*Inviolata* à cinq voix sur le plain-chant; le *Miserere*, également à cinq voix, où l'on trouve un des plus anciens exemples connus de la réponse tonale à un sujet de fugue; le *Stabat mater*, composition touchante établie sur une large combinaison du plain-chant; le motet *Præter rerum seriem*, à six voix; l'antienne à six *O Virgo prudentissima,* avec un canon à la quinte entre le ténor et le contralto; et les cinq salutations de J.-C., à quatre voix, morceaux du style le plus noble. Il en est un grand nombre d'autres qui pourraient être ajoutés à cette liste. L'observation de M. de Winterfeld n'est donc pas fondée.

Au premier aspect, lorsqu'on examine les compositions de Josquin Deprès, et lorsqu'on les compare à celles de ses prédécesseurs, on ne voit pas qu'aucune invention importante lui appartienne, ni qu'il ait changé dans les formes de l'art ce qui existait avant lui. Ainsi l'harmonie n'est dans sa musique que ce qu'elle est dans celle d'Ockeghem, d'Obrecht et de quelques autres maîtres de l'époque précédente, soit par la constitution des accords, soit par leur enchaînement. La disposition des parties, la tonalité, le système des imitations et des canons, la notation, tout est semblable dans ses ouvrages aux productions d'une époque antérieure. Mais un examen approfondi de ces mêmes ouvrages y fait découvrir une perfection plus grande dans chacune de ces parties, un caractère particulier de génie qui n'existe point dans les autres. Les formes de sa mélodie sont souvent entièrement neuves, et il a eu l'art d'y jeter une variété prodigieuse. L'artifice de l'enchaînement des parties, des repos, des rentrées, est chez lui plus élégant, plus spirituel que chez les autres compositeurs. Mieux que personne il a connu l'effet de certaines phrases obstinées qui se reproduisent sans cesse, particulièrement dans la basse, pendant que la mélodie de la partie supérieure brille d'une variété facile, comme si aucune gêne ne lui était imposée. Il n'a point connu la modulation sensible, parce que celle-ci n'a pu naître que de l'harmonie dissonante naturelle qui a changé le système de la tonalité, près d'un siècle après lui; mais il avait compris la puissance de certains changements de tons, et il a quelquefois employé de la manière la plus heureuse le passage à la seconde mineure supérieure du ton principal; sorte de modulation qui, appliquée à la tonalité moderne, a été reproduite avec un grand succès par Rossini et quelques autres compositeurs de l'époque actuelle.

Bien que Josquin écrivît avec facilité, il employait beaucoup de temps à polir ses ouvrages. Glaréan dit qu'il ne livrait ses productions au public qu'après les avoir revues pendant plusieurs années. Dès qu'un morceau était composé, il le faisait chanter par ses élèves; pendant l'exécution, il se promenait dans la chambre, écoutant avec attention, et s'arrêtant dès qu'il entendait quelque passage qui lui déplaisait pour le corriger à l'instant. Ces soins sont d'autant plus remarquables que sa vie fut agitée, et qu'il produisit beaucoup, comme font d'ordinaire les hommes de génie.

Tout démontre que Josquin Deprès fut le chef et le type de la musique de son époque, que sa réputation fut universelle, qu'il fut l'artiste qui exerça le plus d'influence sur la destinée de l'art de son temps; et peut-être est-il permis de dire qu'il conserva cette influence plus long-temps qu'aucun autre, car elle commença à se faire sentir vers 1485, et ne cessa qu'après que Palestrina eut perfectionné

toutes les formes de l'art, c'est-à-dire plus de soixante-dix ans après.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Nouvelles.

*** Demain vendredi, 1er janvier, à l'Opéra, la 11e représentation de *la Favorite*, par MM. Duprez, Baroilhet, Levasseur et madame Stoltz.

*** Il y a eu incertitude sur le titre de l'ouvrage de MM. Scribe et Meyerbeer, annoncé d'abord sous celui du *Prophète*, puis, sous celui des *Anabaptistes;* nous rétablissons celui auquel ils se sont définitivement arrêtés. L'Académie royale de musique le mettra à l'étude d'ici à quelques mois et ce rera, sans plus d'hésitations, *le Prophète*.

*** Le *Chevalier de Malte* sera bientôt mis à l'étude à l'Opéra. C'est un ouvrage en quatre actes, d'un musicien qui a la grande habitude des succès. Le titre de cette pièce n'est que provisoire. Barroilhet y aura un rôle.

*** *Le duc d'Albe*, de MM. Scribe et Donizetti, ne sera pas représenté à l'Académie royale de musique. Il y avait concurrence entre lui et *la Favorite*, le théâtre ne pouvant jouer que l'une ou l'autre. Cette dernière l'ayant emporté, *le duc d'Albe* est retourné dans les cartons de son auteur.

*** Une pièce en trois actes, reçue, puis ajournée à l'Opéra, vient d'être retouchée par son auteur, M. Scribe, et sera mise en répétition sous très peu de temps. Il s'agit de *la Tour de Pise*, dont la musique a été faite par M. Ambroise Thomas, déjà connu par des preuves de talent et à qui une grande occasion est nécessaire.

*** Le directeur de l'Opéra avait prolongé le congé de mademoiselle Fanny Elssler jusqu'au dernier jour de cette année. Ce ne sera donc que le premier janvier que la résiliation de l'engagement pourra s'opérer de fait et de droit, si la danseuse n'est pas de retour à cette époque.

*** La *Gypsi* sera reprise incessamment à l'Opéra. Le rôle de mademoiselle Fanny Elssler sera rempli par mademoiselle Maria. On annonce à ce théâtre les débuts prochains de madame Perrot, Carlotta Grisi, sœur de la célèbre cantatrice, qu'on a vue danser avec beaucoup de succès au théâtre de la Renaissance.

*** Un danseur qu'on a vu au théâtre de la Renaissance, M. Achille Henri, est sur le point de débuter à l'Opéra. C'est le neveu du chorégraphe de ce nom.

*** L'année 1840 a été assez triste, et la population parisienne en attend avec impatience la fin, pour se dédommager de tout ce qu'elle a éprouvé, ou mieux encore de tout ce qu'elle a craint. Par une heureuse compensation à tous ces ennuis passés, le carnaval commence avec l'année nouvelle; l'Opéra, qui comprend sa mission de grand consolateur public, nous annonce son premier bal masqué pour le samedi 2 janvier 1841, pour samedi prochain. Rien ne manquera à la magnificence des fêtes nocturnes qu'il nous doit et qu'il nous destine. Musard, que l'Angleterre avait emprunté à la France, a fait le sacrifice des engagements lucratifs par lesquels nos voisins voulaient le retenir. Il revient à l'Opéra prendre le sceptre des plaisirs de la saison; tout Paris viendra samedi à la belle salle de la rue Lepelletier.

*** Aujourd'hui, au Théâtre-Italien, *l'Elisire d'Amore*, par MM. Mario, Lablache, Tamburini, et mesdames Persiani, Bellini. Incessamment *la Gazza Ladra*, retardée par indisposition de mademoiselle Grisi. Dimanche *I Puritani*.

*** La malheureuse *Rose de Péronne*, qui a eu quelques représentations à l'Opéra-Comique, grâce au talent si éminent et si merveilleux de madame Damoreau, est prête à rentrer dans les cartons. Cet opéra n'a même pas eu le vulgaire bonheur de faire des recettes, malgré les efforts de la grande cantatrice. La direction se trouve forcée de reprendre *le Domino noir* et *l'Ambassadrice*, qui ne se feront pas attendre. Le pauvre M. Adolphe Adam, après avoir vu son éditeur complétement ruiné, ne trouve pas d'acquéreur pour sa nouvelle partition, et il sera obligé, si son amour-propre l'exige absolument, de la faire graver pour son compte, ou de se soumettre, comme un jeune auteur à ses débuts, à la publication des airs détachés arrangés pour le piano et pour la guitare. Voilà les suites de la mauvaise route qu'il a prise en écrivant *le Postillon de Lonjumeau*, ouvrage qui a obtenu un succès si fatal pour lui comme artiste. C'est une leçon dont tous les jeunes compositeurs devront profiter.

*** Mademoiselle Francis Cornu, qui a remporté le premier prix de chant au Conservatoire, est, dit-on, sur le point de débuter à l'Opéra-Comique.

*** Le théâtre si élégant de l'Opéra-Comique s'est décidé à donner cette année des bals fashionables qui vont commencer incessamment. Pour les rendre dignes de ce nom, il fallait éviter les chefs d'orchestre des bals publics qui, par la trivialité de leurs quadrilles ne visent qu'à la popularité à bon marché. Nous apprenons avec plaisir que M. Crosnier a traité avec M. Tolbecque, le chef d'orchestre des bals de la cour, de la Chaussée-d'Antin et du faubourg Saint Germain. Cet habile musicien fera exécuter des quadrilles et des valses nouvelles qui assurent dès à présent la réputation qu'il a si justement acquise dans le monde à la mode de l'Europe. Car à Paris comme à Vienne, à Berlin, à Londres et à Saint-Pétersbourg, on ne joue dans la société que des quadrilles de M. Tolbecque.

*** Le violoniste Ernest, l'un des plus célèbres de l'Europe, est de retour à Paris, après avoir moissonné des couronnes et des ducats d'or en Allemagne et en Hongrie, où il a passé ses derniers quinze mois. On assure que le premier concert qui sera donné à Paris par ce grand artiste, aura pour but une œuvre de bienfaisance.

*** Vieuxtemps, le violoniste belge, vient d'arriver à Paris.

*** Le procès entre MM. Panofka et Haumann, pour la vente par ce dernier, à M. Panofka, d'un violon dit Guarnarnis, doit être vidé aujourd'hui même à la sixième chambre. Nous donnerons les détails de cette curieuse affaire.

*** Le théâtre de la *Renaissance* organise en ce moment ses bals masqués. Dufrêne conduira un orchestre de 140 musiciens, et fera exécuter, entre autres morceaux nouveaux, le *Galop infernal du jugement dernier*, avec seize trompettes-renommée, et le *Quadrille de la Chasse*, avec fanfares exécutées par les premiers professeurs de trompe, et solos de clavi-cor, nouvel instrument par M. Dufrêne. L'administration fera exécuter, entre les quadrilles, des scènes représentant les principales mascarades historiques de la France, telles que *la Famille Gayant*, *la Ronde de Fortune*, *la Fête des Incas*, et autres scènes comiques et drôlatiques; enfin, M. Gavarni a mis à la disposition du théâtre de la *Renaissance* un travail dont il s'occupait depuis long-temps sur des mascarades historiques et d'imagination.

*** L'éditeur Canaux vient de faire paraître deux charmantes romances de M. *Martin*, l'auteur de *la Prière d'une Jeune fille*, qui a déjà beaucoup de succès dans les salons. *Une mère* et *le Myosotis*, sont des mélodies pleines de fraîcheur et de distinction. C'est une bonne fortune pour les concerts.

*** La faveur publique continue à s'attacher aux ouvrages illustrés par M. Delloye, et ils le méritent par la supériorité des textes, le beau choix des gravures et l'extrême modération des prix. Un des avantages les plus appréciables de ces ouvrages; c'est qu'en même temps qu'ils sont des articles d'étrennes fort séduisants, ils sont dignes de rester comme livres de bibliothèque.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — On annonce incessamment, au théâtre des Arts, *Robert d'Evreux*, *Marguerite d'Anjou* et une traduction de la *Cenerillon* italienne. Voici de puissants auxiliaires pour notre théâtre; espérons que ces opéras feront recette de manière à ce que la société des artistes n'ait pas à se repentir d'avoir voulu continuer les plaisirs du public.

= La direction du théâtre est définitivement donnée à M. Huguet Roux. Par une clause dont l'art musical n'a pas à s'applaudir, M. Roux n'est point obligé à avoir de troupe d'opéra pendant l'été. Il est vrai qu'on lui permet et qu'on lui recommande peut-être de faire chanter tant qu'il voudra le vaudeville. Il faut avouer qu'on réglemente singulièrement la musique dans la ville natale de Boïeldieu. Au surplus, nous ne savons à quelle autorité reporter l'honneur de cette ingénieuse combinaison.

*** Mademoiselle Lemoulle, cantatrice dont nous avons eu occasion de parler quelquefois, vient de quitter le théâtre de Limoges pour celui de Liége.

Le Directeur, A. SPECHT.

Pour paraître le 15 janvier chez MAURICE SCHLESINGER, 97, rue de Richelieu :

LA FAVORITE, opéra en 4 actes; musique de DONIZETTI.

Ouverture à 2 et à 4 mains.

1. Romance chantée par Duprez.
1 *bis*. La même pour soprano.
2. Duo chanté par MM. Duprez et Levasseur.
2 *bis*. Le même pour soprano et contralto.
3. Chœur à deux voix de femmes.
4. d° d°
5. Air chanté par Duprez.
5 *bis*. Le même pour soprano.
6. Duo chanté par madame Stoltz et Duprez.
7. Air chanté par Barroilhet.
7 *bis*. Le même pour contralto.
8. Duo chanté par madame Stoltz et Barroilhet.
8 *bis*. Le même pour 2 voix de femme.
9. Chœur à deux voix.
10. Trio.
10 *bis*. Cavatine chantée par Barroilhet.
10 *ter*. La même pour ténor et soprano.
11. Air chanté par madame Stoltz.
12. Chœur à trois voix.
13. Chant d'église.
14. Air chanté par Duprez.
14 *bis*. Le même pour soprano.
15. Prière chantée par madame Stoltz.
16. Duo chanté par madame Stoltz et Duprez
17. Prière à trois voix.

GRANDE PARTITION, PARTIES D'ORCHESTRE.

MORCEAUX SUR LES MOTIFS DE CET OPÉRA.

3 Quadrilles par TOLBECQUE, *pour Orchestre, Quintette, Piano seul et à 4 mains, 2 flûtes, 2 Violons, 2 Cornets à piston.*

KALKBRENNER. Fantaisie brillante.
HUNTEN F. Quatre airs de ballets.
HELLER. Nocturne et bolero.
PETER SCHUBERT. Deux rondinos.
— Mosaïque, 4 livraisons (non difficiles).
E. WOLFF. Trois fantaisies (non difficiles).
— Rondo brillant.
DUVERNOY. Deux fantaisies (faciles).
BURGMULLER. Trois divertissements.
LECARPENTIER. Trois bagatelles (tres faciles).
— Trois divertissements à 4 mains (faciles).

EN VENTE :

MÉTHODE DES MÉTHODES DE PIANO, ou Traité de l'art de jouer de cet instrument, basé sur l'analyse des meilleurs ouvrages qui ont été faits à ce sujet, et particulièrement des méthodes de J.-S. Bach, Marpurg, Turk, A.-E. Muller, Dussek, Clementi, Hummel, MM. Adam, Kalkbrenner et A. Schmitt, ainsi que sur la comparaison et l'appréciation des différents systèmes d'exécution et de doigter de quelques virtuoses célèbres, tels que MM. Cramer, Moschelès, Chopin, Liszt, Thalberg, Doehler, etc. Ouvrage composé spécialement pour les classes de piano du Conservatoire de Bruxelles, et pour les écoles de musique de Belgique; par

F.-J. FÉTIS,

Maître de chapelle du roi des Belges, et directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles; et

J. MOSCHELÈS.

Ire partie. Prix : 25 fr. — IIe partie, contenant 18 Études de perfectionnement expressément composées par MM. Bénédict, Chopin, Doehler, Heller, Henselt, Liszt Mendelsohn, Méreaux, Moschelès, Rosenhain, Thalberg et Wolff. Prix : 18 fr.

PIANO.

C. CZERNY. Le premier maître de piano. 100 Études journalières divisées en 4 livres. Chaque. 5 »
E. WOLFF. 24 Nouvelles Études divisées en deux livres. Chaque. 18 »
N. LOUIS. 2e Trio, piano, violon et violoncelle. 12 »
GALLAY. Trois fantaisies pour piano et cornet. Trois suites :
N° 1. Sur *les Treize*. 6 »
2. Cavatine de Bellini. 6 »
3. Sur *le Shérif*. 6 »

FANTAISIES ET AIRS VARIÉS.

DOEHLER. Op. 31. Deux nocturnes. 7 50
HELLER. Six caprices sur *le Shérif*. 7 50
— Scherzo. 7 50
A. HENSELT. Variations sur des motifs de *Robert-le-Diable*. 9 »
— Air russe. 6 »
LISZT. Valse mélancolique. 6 »
— *Adélaïde*, de Beethoven, transcrit pour piano. 5 »

Suite des Fantaisies et Airs variés.

LECARPENTIER. Trois mélodies de Schubert variées pour piano :
N° 1. La Sérénade. 4 50
2. Adieu. 4 50
3. Rosemonde. 4 50
MENDELSOHN. Deux mélodies transcrites pour le piano par Dreischock. 6 »
MÉREAUX. Grande valse. 6 »
PIXIS. Op. 141. Fantaisie sur *la Vestale*. 7 50
SCHUMANN. Op. 15. Etrennes. Scènes d'enfants. 6 »
P. SCHUBERT. Amusements. Trois morceaux brillants divisés en trois suites Chaque. 6 »
THALBERG. Op. 40. Fantaisie sur *la Donna del lago*. 7 50
E. WOLFF. Op. 37. Souvenir de Pornic. 6 »
— Op. 38. Quatre mazourkas. 6 »
— Op. 39. Allegro de concert. 9 »

QUADRILLES ET VALSES.

J. B. TOLBECQUE. Le qui vive? Piano. 4 50
— Orchestre. 7 50
— Quintette. 4 50
LABITZKI. Le Camp, deux quad. Nos 1 et 2. Chaque. 4 50
FARBACH. La Course en traîneau. 4 50
LABITZKI. Les Fashionables. Piano. 4 50
— Les mêmes à quatre mains. 5 »
— Op. 60. Souvenir de Pawlonski. 4 50
— Op. 61. Le Lys. 4 50
J. STRAUSS. Op. 110. La Taglioni. 4 50
— Op. 112. La Saison de Londres. 4 50
— Op. 113. Les Gnomes. 4 50
— Op. 115. Les Feuilles de roses. 4 50
— Op. 116. Nouvelles valses de Vienne. 4 50
— Op. 118. Le Myrte. 4 50
— Op. 119. Recette pour la valse. 4 50
— Op. 120. La Sainte Cécile. 4 50

VIOLON.

N. LOUIS. Op. 24. Études. 18 »
H. PANOFKA. Op. 24. Études mélodiques divisées en deux livres. Chaque. 18 »
G. ONSLOW. Op. 61. 25e quintette pour deux violons, alto, et deux violoncelles. 18 »

Suite du Violon.

PRUME. Six Études. 12 »

VIOLON ET PIANO.

N. LOUIS. Op. 88. Trois Récréations sur des motifs de *Robert-le-Diable*. 3 suites. Chaque. 6 »
— Op. 88 *bis*. Trois Divertissements sur des motifs des *Huguenots*. 3 suites. Chaque. 6 »
— 88 *ter*. Trois Amusements sur des motifs de *la Juive*. 3 suites. Chaq. 6 »
— 88 *quat*. Trois fantaisies sur des motifs de *Guido et Ginevra*. 3 suites. Chaque. 6 »
Les mêmes morceaux sont arrangés pour violon seul. Chaque suite. 5 »
PANOFKA. Op. 24. Grand morceau de concert. 9 »
PANOFKA. Op. 28. Divertissement sur des motifs de *la Juive*. 7 50
— Op. 29. Air varié sur des motifs du *Shérif*. 7 50
PRUME. La Mélancolie, pastorale. 9 »
WOLFF ET DE BERIOT. Souvenirs de *Robert-le-Diable*, pour piano et violon. 19e liv. de duos. 9 »

MUSIQUE VOCALE.

MÉLODIES NOUVELLES.

G. MEYERBEER. C'est elle! 3 »
— Les Feuilles de Roses. 3 75
— Mina. 3 75
— Nella. 2 »
— La Fille de l'Air. 2 »
J.-J. MASSET. Nos 1. Aimer seul! 2 »
2. Pourquoi partir? 2 »
3. La Mère. 2 »
4. Me voilà! 2 »
5. Souvenirs d'enfance. 2 »
6. Quand le roi passa. 2 »
7. Le Carnaval. 2 »
8. L'Inconstance. 2 »
9. La Novice. 2 »
10. Les Fileuses. 2 »
SCHUBERT. F. Nos 32. L'Echo. 3 »
34. Chansonnette du ruisseau. 4 50
37. A Mignon. 3 75
39. Le Pêcheur. 3 75
46. Le désir de voyager. 4 50
48. La couleur favorite. 3 75
49. Bonjour. 3 75
50. Impatience. 4 50

Ouvrages illustrés pour Etrennes. — Librairie DELLOYE,

PLACE DE LA BOURSE, 13.

PARIS-LONDRES. KEEPSAKE FRANÇAIS POUR 1840-1841.

Un magnifique volume grand in-8°, papier vélin, composé de 26 Nouvelles et de Poésies de nos meilleurs écrivains, et orné de 26 belles gravures anglaises. — Prix broché : 13 fr.; relié en maroquin, doré sur tranche : 21 fr.; demi-reliure, dos de maroquin, doré sur tranche : 18 fr. — On peut fournir aux mêmes prix chacun des trois volumes publiés en 1837, 1838, 1839.

GALERIE DES FEMMES DE SHAKSPEARE.

Un vol. grand in-8, papier vélin, composé de 46 PORTRAITS et de NOTICES littéraires pour chaque personnage. — Prix broché : 23 fr.; relié en maroquin : 32 fr.; en demi-reliure, 28 fr.

LES FASTES DE VERSAILLES, par H. FORTOUL.

Un vol. grand in-8, papier vélin, orné de 24 magnifiques gravures sur acier, et de 18 vignettes sur bois. — Prix, broché : 22 fr.; relié en maroquin : 31 fr.; demi-reliure : 27 fr. 50 c.

TYPES ET CARACTÈRES ANCIENS,

DESSINÉS PAR TH. FRAGONARD et DUFEY, TEXTE PAR A. MAZUY.

Un vol. in-4, formant Album, composé de 20 dessins lithographiés en 4 couleurs, et de 20 feuilles de texte avec lettres ornées et culs-de-lampes, imprimé sur papier vélin superfin.

Ce volume entièrement terminé, contient les sujets suivants, XVe, XVIe, XVIIe siècles : L'Ecolier. — La Courtisanne de Venise. — Le Mignon. — La Bohémienne. — Le Bravo — La Camerera mayor. — Le Fou en titre d'office. — L'Empirique. — La Châtelaine. — Le Pèlerin. — Le Nain. — L'Aventurier. — La Fille d'honneur de Catherine de Médicis. — L'Astrologue. — Le Page. — Le Roi des Ribauds. — La Favorite. — Le Lansquenet. — Le Ménestrel. — Le Recruteur.

Prix du volume en demi-reliure, couverture imprimée : 24 fr.

FABLES DE FLORIAN,

ILLUSTRÉES PAR VICTOR ADAM.

Un vol. grand in-8, papier vélin, orné de 110 gravures sur acier (une pour chaque fable), et de lettres ornées, fleurons et culs-de-lampes gravés sur bois. — Prix, broché : 14 fr.; relié, doré sur tranche : 24 fr.; demi-reliure : 18 fr.

HEURES DE L'ENFANCE,

Poésies religieuses et récréatives par Mme VIRGINIE ORSINI.

Un vol. grand in-8, orné de vignettes sur acier, lettres ornées et fleurons, etc. — Prix, broché, avec couverture imprimée. 8 fr.; relié : 12 fr.; cartonné : 10 fr.

HISTOIRE DES DUCS DE BOURGOGNE,

PAR LE BARON DE BARANTE.

12 vol. in-8, papier fin des Vosges, ornés de 126 vignettes, portraits et cartes. — Prix, broché : 75 fr.; et demi-reliure, 100 fr.

FRANCE PITTORESQUE,

DESCRIPTION HISTORIQUE ET STATISTIQUE DES DÉPARTEMENTS ET COLONIES DE LA FRANCE.

2 forts volumes in-4, ornés de 720 vignettes et de 120 cartes gravées sur acier. — Prix, broché : 36 fr.; en demi-reliure : 45 fr.

FRANCE MILITAIRE,

HISTOIRE DES ARMÉES FRANÇAISES DE TERRE ET DE MER, DE 1792 A 1837, par une Société de militaires et de gens de lettres, revue et publiée par ABEL HUGO. Cinq forts volumes in-4, ornés de 2,000 vignettes et 200 cartes ou plans gravés sur acier. — Prix, broché : 61 fr. 80 c.; en demi-reliure : 76 fr.

LA BALALAYKA,

CHANTS POPULAIRES RUSSES, traduits par P. DE JULVÉCOURT. — 1 beau volume in-8, papier vélin, orné de 8 gravures anglaises. Prix, broché : 6 fr.; relié en maroquin : 12 fr.

MUSÉE DANTAN,

GALERIE DES CHARGES, CROQUIS ET STATUETTES DES CÉLÉBRITÉS MODERNES, avec un texte explicatif et biographique. 1 beau vol. in-8, avec 100 portraits. Prix, broché : 12 fr.; en demi-reliure : 14 fr.

MUSÉE DE LA CARICATURE,

COLLECTION DE 240 CARICATURES les plus remarquables depuis le XVe siècle jusqu'en 1815, avec Notices par nos meilleurs écrivains. 2 vol. in-4, prix, broché : 48 fr.; en demi-reliure : 54 fr.

LA PEAU DE CHAGRIN,

PAR H. DE BALZAC.

1 vol. grand in-8, orné de 110 vignettes gravées sur acier, et tirées en taille-douce dans le texte même. — Prix, broché : 15 fr.; relié : 25 fr.; demi-reliure : 20 fr.

BIBLIOTHÈQUE CHOISIE

A 1 fr. 75 c. le volume, format grand in-8°.

Une gravure par volume.

Ouvrages parus :

MÉMOIRES DU DUC DE SAINT-SIMON, d'après le manuscrit autographe. 40 vol. dont 2 de tables. 33 vol. sont en vente. L'ouvrage sera terminé en janvier prochain.

LES HISTORIETTES DE TALLEMANT DES REAUX. Nouvelle édition, revue et augmentée d'après le manuscrit autographe; par M. de Monmerquier. 10 vol.

LES SOUVENIRS DE LA MARQUISE DE CRÉQUY. 9 vol.

MÉMORIAL DE SAINT-HÉLÈNE, par le comte de Las Cases; suivi d'un Résumé de l'ouvrage d'O'Meara. 9 vol.

OEUVRES POLITIQUES ET LITTÉRAIRES DE NAPOLÉON. 1 vol.

L'HOMME AU MASQUE DE FER, par le bibliophile Jacob. 1 vol.

LETTRES SUR LE NORD. Voyage en Suède, Danemarck, Laponie, etc.; par X. Marmier. 2 vol.

OEUVRES CHOISIES DE RONSARD. 1 vol.

OEUVRES DE GILBERT. 1 vol.

POÉSIES DE J. REBOUL, de Nismes. 1 vol.

L'AME EXILÉE, par Anna Marie. 1 vol.

MACBETH, de Shakspeare, Traduction littérale en vers, par J. Lacroix. 1 vol.

LE MOINE. Traduction nouvelle, par Léon de Wailly; 2 vol.

LE MAÇON, par Michel Raymond. 2 vol.

FRAGOLETTA, par H. de la Sonche. 2 vol.

SOUS LES TILLEULS, par Alphonse Karr. 2 vol.

LE CHEVALIER DE SAINT-GEORGES, par Roger de Beauvoir. 4 vol.

En vente chez MAURICE SCHLESINGER, 97, rue de Richelieu :

MUSIQUE POUR ÉTRENNES.

Album des Pianistes

pour 1841,

composé par

MM. HELLER, HENSELT, LISZT, PIXIS, THALBERG ET E. WOLFF.

Cet ouvrage contient :

Nos 1. Scherzo de Heller.
2. Variations de concert sur des motifs de *Robert-le-Diable*, par Henselt.
3. Grande Valse mélancolique, par Liszt.
4. Fantaisie sur des motifs de *la Vestale*, de Mercadante, par Pixis.
5. Fantaisie sur des motifs de *la Donna del Lago*, par Thalberg.
6. Quatre Mazurkas, par E. Wolff.

Orné du Portrait de M. E. Wolff.

Elégamment relié en velours; tranche dorée. Prix net : 30 fr.

Reliure élégante, tranche dorée, *net :* 20 fr.

DOUZE MÉLODIES.

Paroles de

MM. EMILE DESCHAMPS et HENRI BLAZE;

musique de

G. MEYERBEER.

Cet Album contient :

N° 1. Fantaisie.
2. Seul.
3. La Marguerite du Poëte.
4. Suleika.
5. Le Jardin du Cœur.
6. Guide au bord ta nacelle.
7. Scirocco.
8. La chanson de maître Floh.
9. Chanson des Moissonneurs vendéens.
10. De ma première amie.
11. Elle et Moi.
12. Chanson de Mai.

Relié en velours, tranche dorée, prix *net :* 20 fr.

Reliure élégante, tranche dorée, prix *net :* 15 fr.

ALBUM

DE 12 ROMANCES,

mises en musique par

J.-J. MASSET.

Cet Album contient :

N° 1. Aimer seul.
2. Pourquoi partir.
3. La Mère.
4. Me voilà.
5. Souvenirs d'Enfance.
6. Quand le roi passa.
7. Le Carnaval.
8. L'Inconstance.
9. La Novice.
10. Les Fileuses.

Orné de 12 belles Lithographies; élégamment relié; tranche dorée. — *Prix net :* 10 fr.

ON TROUVE A LA MÊME ADRESSE :

Partitions et Albums de tout genre,

ÉLÉGAMMENT RELIÉS.

LIVRES POUR ÉTRENNES.

LIBRAIRIE DE LAVIGNE.

LE ROBINSON SUISSE

PAR M. WYSS,

AVEC LA SUITE DONNÉE PAR L'AUTEUR,

Traduit de l'Allemand

PAR MME ELISE VOIART,

Précédé d'une Notice de M. Charles Nodier de l'Académie Française.

Prix : 10 *fr.*

Chez MALLET, éditeur, 20, rue Hautefeuille.

LES AVENTURES DE

TÉLÉMAQUE,

SUIVIES DES AVENTURES D'ARISTONOUS,

Ornées de 150 vignettes et de 12 magnifiques planches tirées séparément sur papier de chine, d'après les dessins de Célestin Nanteuil, et gravées sur bois par Andrew, Best et Lefoir.

Magnifique volume in-8, broché, sur papier vélin jésus, glacé et satiné.

Prix : 12 *fr.* 50.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

SUPPLÉMENT DU N° 5 DE 1841.

TABLE DU SEPTIÈME VOLUME

DE LA

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

ANNEE 1840.

TABLE ALPHABETIQUE DES MATIÈRES.

A

Académie des beaux-arts, séance du 3 octobre 1840. *Article* signé G.V. 489. *Voy.* Concours.
Académie de Musique de Louvain. 124.
Académie royale de Musique. *Voy.* Théâtres.
Acoustique. Sur les sons harmoniques. Extrait d'un Mém. de M. Duhamel. 34. — Rectification à ce sujet. 52. — Rapport de M. Cauchy sur ce Mém. 382. — Sur les vibrations des cordes. Extr. d'un second Mém. de M. Duhamel. 585 — Recherches de M. Cagniard-Latour sur la formation du son. 513.
Affiches de théâtre (Spéculation originale sur les). 612.
Alsace (Histoire de la musique en), par M. Lobstein. 527.
Amsterdam (Le bourguemestre d') et le dimanche. *Art.* anonyme. 89.
An musical 1841 (Le premier de l'). *Art.* de M. Blanchard. 647.

Anecdotes.

M. Crosnier. Trait de bienfaisance. 244.
Liszt à Dinant. 548.
Rossini et la dinde truffée. 162.
Saint-Georges (le chevalier de). 123.
M. P... et la jeune choriste. 245.
Anniversaire des 27, 28 et 29 juillet. Musique de M. Berlioz. *Art.* de M. Blanchard. 404.
Annonces de musique nouvelle. *Voy.* à la fin de chaque numéro.
Appointements des artistes en Italie. 516.
Archives curieuses de la musique. 77. 395.
Association pour l'encouragement des sciences et des arts, à Bruxelles. 382.

B

Beethoven. Tableau des souvenirs de ma vie, par Rellstab. 410. 418. 439.
—(Une visite à). *Art.* de M. Wagner. 551. 561. 578. 585.
— Collection de ses Œuvres en 62 vol. Ms. 60.
Bibliothèque musicale de Thibaut, à Heidelberg. 454.
Bicêtre (Une visite à). *Art.* de M. Elwart. 476. *Voy.* Concert des Fous.

Biographies.

Damoreau (Madame). *Art.* de M. Blanchard. 545.
Deprès (Josquin). Extr. de la *Biogr. des Musiciens*, par M. Fétis. 625. 656.
Desvignes (Pierre). *Art.* de M. Gilbert. 322.
Duprez. *Art.* de M. Blanchard. 530.
Garcia (Pauline et Eugénie). *Art.* du même.
Hændel (Georges Frédéric). Extr. de la *Biog. des Mus.*, par M. Fétis. 87. 111. 119. 128.
Isouard (Nicolo). Extr. du même ouvrage. 32.

Biographies.

Kircher (Athanase). Extr. du même ouvrage. 258.
Kreutzer (Conradin). Extr. du même ouvrage. 141.
Lvoff (Alexis). *Art.* signé M. S. 505.
Matthieu (Jean-Baptiste). *Art.* anon. 149.
Paganini (Nicolo). *Art.* de M. Edouard Fétis. 551. — Sa fortune. 550. — Son testament. 372.
Rubini. *Art.* de M. Blanchard. 511.
Schilling (Gustave). *Art.* de M. Kastner. 473.
Schumann (Robert). *Art.* de même. 345.
Tamburini. *Art.* de M. Blanchard. 511.
Weber (Godefroi). *Art.* de M. Kastner. 433.
Bruxelles (Chronique musicale de). *Art* de M. Edouard Fétis. 8.

C

Chanson (De la). *Art.* de M. Jules Janin. 5. 649.
Chant (Cours gratuits de) à Paris. 372.
— (Puisance du). 75.
Chanteurs (Des) dramatiques. *Art.* de M. Specht. 23.
Chanteurs montagnards, à Aalborg (en Danemark). 454. — à Bruxelles. 52.
Chapelle (La) pontificale et la chapelle Sixtine. *Art.* de M. Edouard Fétis. 642.
Charité (De la) par le moyen des arts en général et de la musique en particulier. *Art.* de M. Paul Smith. 559.
Chasseurs bavarois, à Rouen. 486. 565.
Chronique dramatique. 15. 25. 55. 74. 152. 170. 184. 210. 253. 251. 266. 291. 316. 323. 347. 357. 367. 378. 389. 398. 406. 417. 423. 432. 459. 469. 475. 483. 490. 500. 522. 540. 553. 586. 604. 618.
Chronique musicale de Bruxelles. *Voy.* Bruxelles.

Concerts.

— du *Conservatoire*, 1er concert. *Art.* de M. Berlioz. 37. 45.
2e concert. *Art.* du même. 80.
3e concert. *Art.* du même. 101.
4e concert. *Art.* du même. 135.
5e concert. *Art.* du même. 177.
6e concert. *Art.* du même. 215.
7e concert. *Art.* du même. 247.
Concerts spirituels. *Art.* du même. 182. — *Art.* de M. Aulagnier. 311.
Dernier concert. *Art.* du même. 304.
Concert pour les inondés de Lyon. Progr. 619 629.
— de la *Gazette musicale*. 7e concert. Progr. 61. 69. 77. 85. — *Art.* de M. Blanchard. 96.
8e concert. Progr. 519. 527. — *Voy.* Lettre.
Annonce des concerts pour l'hiver 1840-1841. 535. 543. etc.

Concerts.

— de l'*Athénée musical*. *Art.* de M. Specht. 153.
— du *Cercle musical*. 365.
— *Saint-Honoré* ou *Valentino*. 43. 60. 75. 108. 115. 163. 179. 219. 262. 286. 410. 437. 501. 537. 549. 501. 581. 619. — Symphonie de chasse, par Kittel, exécutée dans ces concerts. *Art* de M. Blanchard. 425.
— *Vivienne*. 309. 324. — Réouverture. 391.
— Chasseurs bavarois. 402. — Concert religieux. 557.
— donné au bénéfice des victimes de l'inondation sur le théâtre de la Renaissance. Programme. 573. — *Art.* anonyme. 587.
— de M. Alard. *Art.* de M. Morel. 241. — Séances de quatuors de MM. Alard et Chevillard. 138.
— de Mlle. Alessi. Progr. 238. — *Art.* de M. Blanchard. 249.
— de M. Artôt. Progr. 177. — *Art.* de M. Blanchard. 215.
— de MM. Artôt et Batta *Art.* du même. 274.
— de M. Baillot. *Art.* de M. Gueroult. 183.
— de M. Batta (Matinée musicale). *Art.* signé E. L. 160. — *Art.* de M. Blanchard. 635.
— du même (Soirée musicale). *art.* de M. Morel. 240.
— de Mlle Bazin, à Nantes. 43.
— de M. Bénédit, à Marseille; *art.* de M Méry. 40.
— de M. Bériot, à Vienne. 44.
— de M. Berlioz, à la salle Vivienne. Progr. 410. — *Art.* de M Blanchard. 416.
— — au Conservatoire. Progr. 605. 611. — *Art.* de M. Specht. 617.
— — Festival à l'Opéra. Progr. 505. — *Art.* de M. Blanchard. 521.
— de M. Bernardin; *art.* de M. Blanchard. 275.
— de Mlle Bincourt; *art.* du même. 167.
— de Mme Boulanger-Kunzé, *art.* de M. Blanchard. 242.
— de Mlle Boutibonne, *art.* de M. Bourges. 305.
— de Mlle Caremoli, à Nantes. 245.
— des chanteurs montagnards. 19.
— des chasseurs bavarois, à Rouen. 486.
— de M. Chaudesaigues, à Versailles. 557.
— de M. Couder. Progr. 237.
— de Mlle Coudère, *art.* signé M. B. 332.
— de M. Daussoigne, à Liége, au profit des inondés de Lyon. 556. 574. 612.
— de M. Delacour, *art.* de M. Hipp. Prévost. 217.
— de M. Deldevez. Progr. 573. — *Art.* signé H***. 602.
— de M. Dimitrieff. Progr. 261. — *Art.* de M. Blanchard. 275.
— de M. Dœhler, à Amsterdam. 68. — à La Haye. 60.

Concerts.
— de Mme Dussand (Pauline), *art.* de M. Blanchard. 57.
— de M. Eberwein, *art.* du même. 289.
— de M. Ernst, à Leipzig. 84. — à Salzbourg. 517.
— de Mme Ferrenc (matinée musicale chez elle), *art.* de M. Blanchard. 276.
— de M. Fétis (concert historique annoncé). 261.
— de M. Franck (César-Auguste). Progr. 138. — *Art.* de M. Bourges. 144.
— de MM. Franco Mendès (séances de quatuors). *art.* de M. Blanchard. 215. 242.
— de M. Garreau (Adrien), *art.* du même. 167.
— de M. Haas (Charles), *art.* du même. 216.
— de M. Hobeneck. Progr. 293. — *Art.* de M. Berlioz. 305.
— de M. Hauman, *art.* de M. Blanchard. 250. 605.
— de Mlle Heinefetter, à Bruxelles. 108.
— de MM. Henricet, *art.* de M. Blanchard. 58.
— MM. Herz (Henri) et Geroldy, *art.* de M. Fétis. 97.
— de MM. Herz (Henri) et Labarre. Annonce d'une série de concerts d'abonnement. 556. 573. 611. — Séance d'inauguration, *art.* de M. Blanchard. 588.
— de M. Huerta. 360.
— de Mlle Jourdan (Pauline), *art.* de M. Blanchard. 215.
— de Mme Jupin (Elise), *art.* du même. 249.
— de M. Labarre, *art.* de M. Blanchard. 248.
— de M. Lacombe, *art.* du même. 215.
— — au bénéfice des victimes de l'inondation. Progr. 629. — *Art.* de M. Blanchard. 654.
— de Mlle Lambert (Honorine), *art.* du même. 249.
— de M. Lecointe, à Fontainebleau. 501.
— de M. Levasseur, *art.* de M. Blanchard. 289.
— de M. Liszt. Matinée musicale donnée dans les salons de M. Erard, *art.* de M. Blanchard. 284. — Concert donné à Hambourg, 650. — à Leipzig. 246. — à Pesth. 67.
— de Mlle Loveday (Clara), *art.* de M. Morel. 177. — Matinée musicale chez elle, *art.* de M. Blanchard. 276.
— de Mlle Mattmann, *art.* de M. Bourges. 209.
— de Mlle Meerti, à Bruxelles. 229.
— de M. Mercier, à Dijon. 91.
— de M. et Mme Mortier de Fontaine. Progr. 243. — *Art.* de M. Guérault. 265
— de M. Ole-Bull. — *Art.* de M. Blanchard. 107.
— de M. Osborne. Progr. 244. — *Art.* du même. 250.
— de Mlle Péan de la Roche-Jagu, *art.* du même. 242.
— de M. Péronnet. Progr. 277. — *Art.* de M. Bourges. 305.
— de Mlle de Prouw. 556. — *Art.* de M. Blanchard. 634.
— de M. Prudent, à Rennes. 278.
— de Mlle Puget. 461.
— de M. Rémy. 123.
— de MM. Richelmi et Lecorbeiller, à Nantes. 67.
— de M. Robbe; *art.* de M. Blanchard. 215.
— de M. Ropicquet; *art.* du même, 275.
Concerts.
— de Mlle Rosario de los Hieros; *art.* de M. Blanchard. 167.
— de Mlle Rossi. Progr. 212. — *Art.* du même. 215.
— de M. Rouillot, à Besançon. 278.
— de M. Schimon; *art.* de M. Blanchard. 250.
— de M. Schwæderle, à Strasbourg. 517.
— de M. Thalberg, à Bruxelles. 278.
— de MM. Thalberg et Bériot, à Rouen. 180.
— de M. Tilmant. Séances de quatuors. *Art.* de M. Blanchard. 167.
— de M. Van-Nuffel. 19.
— de M. Vieuxtemps, à Bruxelles. 630.
— de M. et Mme Willent-Bordogni; *art.* de M. Bourges. 195.
— de M. Zimmerman (soirées chez lui); *art.* de M. Blanchard. 16. 595; *art.* de M. Specht. 153.
— des Ziugari (Bohémiens). 147.
Concerts du Conservatoire de Bruxelles. 92. 168.
— — de Liége. 35. — *Art.* signé J. Ramoux. 183.
Concerts-Musard à Londres. 493. — à Rouen. 410.
Concerts Thubaneau à Marseille. 76. 124. 269.
— de la Société philharmonique de Bordeaux. 66.
— — — de Douai. 76.
— — — de Hambourg. 76.
— — — de Londres. 243. 300.
— — — de Mayence (pour la fête de Guttenberg). 375.
— — — de Poitiers. 67.
— — — de Sens. 188.
— — — de Tours. 278. 310.
— — — de Valence d'Agen. 605.
Concerts (Les) des fous, et la science industrielle; *art.* de M. Specht. 482. Voy. *Bicêtre.*
— spirituels. Projet de les rétablir. 478.
Concours pour les grands prix (à l'école des Beaux-Arts). 158. 165. 509. — Distribution des prix. 326.
— de composition musicale à Bruxelles. Ordonnance du roi. 486.
— de musique à Toulouse. Distribution des prix. 486.
Congrès musical à Châlons-sur-Marne. 195. 245. — à Poitiers. 334. 569.
Conservatoire de musique de Paris. Améliorations à introduire dans cet établissement. 165.
— Concours de musique vocale, instrumentale, et de déclamation lyrique; *art.* de M. Blanchard. 415. 424.
— Distribution des prix. 410. 549. 572. Voy. *Concerts.*
Consonnance; *art.* de M. le baron Blein. 379.
Cordes (vibrations des). Voy. Acoustique.
Copenhague (Société de) pour la propagation de la musique. 115.
Correspondance de Beauvais. 349.
— de Berlin. 332.
— de Bordeaux. 299.
— de Dijon. 11.
— de Dresde. 301.
— de Francfort. 10.
— de Leipzig. 453.
— de Londres. 300. 308. 324.
— de Milan. 42. 161. 162. 218. 252. 307. 358. 452. 506. 635.
— de Palerme. 255.
— de Poitiers. 369.
— de Strasbourg. 339. 407.
— de Tours. 340.
— de Vienne (Autriche). 66. 130. 260. Voy. *Lettres.*
Cours gratuit de musique, à Mâcon. 318. — à Paris. 372.
Critique anglaise (Spécimen de). 17.
Czerny (Le songe de), conte des Fées. *Art.* signé Pervault (*pseudon.*) 460.

D

Danses des Nègres à Alger. 491.
Décentralisation artistique. *Art.* anon. 113.
— musicale. Enseignement et concert grotesques à Bordeaux. *Art.* de M. Blanchard. 33.
Débuts. *Voy.* Théâtres.
Dépôt légal des œuvres de musique. 172.
Diapason (Du changement de) que l'on dit projeté à l'Opéra. *Art.* de M. Fétis. 53.
— invariable, proposé par le baron Blein. 244.
Drame lyrique (Du) considéré sous le rapport vocal. *Art.* de M. Bénédit. 221. — considéré sous le rapport de l'expression. *Art.* du même. 383.

E

École de musique, fondée à El-Khanka, en Égypte. 195.
— à Toulouse. 334.
— gratuite de musique à Aix. 557.
Enseignement musical (Du progrès de l') en France. *Art.* de M. Danjou. 343.

F

Femmes compositeurs. *Art.* de M. Blanchard. 401.
Festival à l'Opéra. 487. Compte-rendu par M. Blanchard. 521.
— d'Anvers, pour l'inauguration de la statue de Rubens. 418. 444.
— de Birmingham. 454. 517.
— de Brunswick. 58.
Fête de Guttenberg à Leipzig. 388.
— — à Mayence. 399.
— — à Strasbourg. 407.
Fête musicale à Aix-la-Chapelle. 310. 361.
— — à Amsterdam. 164.
— — à Coblentz. 517.
— — à Koethen 517.
— — à Poitiers. 245. 334.
— — à Saint-Omer (en l'honneur de Guill. Clyton). 392.
— — à Schwerin. 156.
— — à Spire. 196. 294.
— — à Toulouse. 164.
— — à Vienne (Autriche). 517.
Folie (traitement de la) par la musique. *Voy.* Bicêtre.
Frédéric-le-Grand (Un opéra de). *Art.* de M. Anders. 484.

G

Gazette musicale. Avis du directeur aux abonnés. 1. 27. 205. 271. 487. 495. 503. 511. 583. 647.
— — (Galerie de la). 503. 511. 530. 545.
Grand prix de Rome, M. Bazin. *Art.* de M. Blanchard. 329. *Voy.* Concours.

H

Harmonie (Esquisse de l'histoire de l'). *Art.* de M. Fétis. 69. 157. 189. 295. 335. 447. 535. 570. 575. 607. 615. 631. 640. 651.

J

Journal de musique (nouveau), publié à Francfort. 517.
— — espagnol, publié à Madrid. 28.

L

Langue musicale de M. Sudre. 195. 220. 611.
Launedda, instrument usité en Sardaigne. 403.
Lettre à M. de Bériot, sur l'état actuel des théâtres, de la musique et des chanteurs en Italie, signée Van Beneden. 466.
— adressée à M. Liszt, par le comité pour le monument de Beethoven. 10.
— au directeur de la *Gaz. mus.*, sur la grande découverte musicale faite par un membre de l'Institut, signée Jean Pacot 329.
— d'un abonné au directeur de la *Gaz. mus.* (compte rendu du concert de la *Gaz. mus.*). 539.
— de M. le marquis d'Avèze, au sujet d'un article de la *Gaz. mus.* sur l'Opéra. 564.
— de Béranger à la Société des mélomanes de Gand. 152.
— de M. Berlioz (au sujet de son Festival). 563.
— de M. Bizet (à propos d'un concert donné à Beauvais). 151.
— de M. le baron Blein (au sujet d'une observation de M. Fétis sur trois accords de l'abbé Roussier). 619.
— de M. Daussoigne (au sujet d'un concert donné à Liége pour les inondés de Lyon). 628.
— de M. Laurens (sur ses flûtes en cristal). 74.
— de M. Liszt (au sujet d'une assertion inexacte relative à la croix d'honneur). 317.
— du même au directeur de la *Revue des deux Mondes*. 563.
— de M. Méry, sur la représentation des *Huguenots* à Marseille. 234.
— de M. Panseron (au sujet de son *A, B, C musical*). 417.
— de M. Pillet (au sujet de la reprise de *Fernand Cortez*). 359.
Lettres d'une actrice sur l'intérieur des coulisses. *Voy.* Mœurs dramatiques.
— d'un dilettante anglais. 3e lettre (de Leipzig). 7. — 4e (de Brunswick). 58. — 5e (de Leipzig). 85.
— sur la musique en Angleterre. 1re lettre, signée H. J. C. 117.
— sur la musique en Belgique, signée A. de M.... 1re lettre : les Théâtres. 279. — 2e lettre : les Concerts ; les concours de musique. 319.
— sur l'état de la musique à Vienne. 1re lettre. 263. — 2e lettre. 271.
Liszt à Londres. *art.* anon. 338. — à Ems. 455.

M

Marches funèbres pour les funérailles de Napoléon. 573.
Marseillaise (La), son effet sur les sauvages, *art.* anon. 513.
— chantée sur les théâtres de Paris. 493.
— — à Rouen, arrangée à 3 voix avec chœur. 502.
Mascarade artistique à Munich. 154.
Meaux (Société des concerts à). 164.
Ménestrels anglais (Sur les anciens), *art.* de M. Anders. 455.
Mœurs dramatiques. Lettre d'une actrice sur l'intérieur des coulisses et les foyers d'acteurs. 29. 78. 93. 109. 134.
Monomanies artistiques. 289.
Monument de Beethoven. 437. 557.
— de Mme Malibran. 152.
— de Mozart. 196.
— de Rouget de Lisle. 187.
Musiciens hongrois. 147.
— (Les) de l'ancienne Rome, *art.* de M. Ed. Fétis. 427.
Musique allemande (De la), *art.* de M. Wagner. 375. 595.
— (La) en Belgique. *Voy.* Lettres.
— chinoise. 43.
— de chambre (De la), *art.* signé A. M. 39.
— (De la) au Mexique. 1er *art.* 545. — 2e *art.* 567.
— moderne (De l'influence de la) sur la durée des voix, *art.* signé Paul Smith. 623.
— — (De la signification radicale des diverses époques de la), *art.* de M. Fétis. 479.
— nationale (De la) en Pologne ; *art.* de M. Blanchard. 81.
— sarde (Particularité de la) ; *art.* de M. Jassogne. 403.
— (De l'état de la) à Vienne. 263. 271.
— des équipages de ligne supprimée dans les ports. 11.
Musique religieuse.
Messe de M. Dietsch, exécutée à Saint-Eustache. 525.
— de M. Martin, exécutée à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. 532.
— en musique, exécutée à Versailles. 526. Voy. *Requiem*.

N

Napoléon (Musique pour les funérailles de). 526. *Voy.* Marches funèbres.
Noël (Solennité de) en Angleterre. 42.
Notation musicale (Un mot sur quelques nouveaux systèmes de ; *art* de M. Daujou. 303.

Nécrologie.

Buoncompagni. 219.
Burat de Gurgy. 162.
Dance (William). 418.
Gardel. 541.
Gavaudan. 309.
Godefroy (Jules). 147.
Grégoire aîné. 260.
Grisi (Mlle Judith). 342.
Jansen (Louis-Charles). 557.
Lagoanère (le chevalier). 605.
Lefebvre. 573.
Leidesdorff. 565.
Lucy (Mme de). 11.
Luders (Mme Von der). 395.
Mathieu. 60.
Paganini. 324. *Voy.* Biographie.
Pechatschek. 486.
Retemeyer. 372.
Robert (directeur du Théâtre-Italien). 244.
Roy. 43.
Thibaut. 314. *Voy.* Biographie.
Vizentini. 565.
Nécrologie dramatique. 17.
Nègres (Danse des), à Alger. *Voy.* Danse.

Nouvelles de Paris.

Voy. dans chaque numéro en tête des Nouvelles.

Nouvelles des Départements.

Abbeville. 123.
Aire (Pas-de-Calais). 302, 462, 526.
Aire-sur-la-Lys. 402.
Aix (Provence). 67, 302, 557, 574.
Amiens. 12, 35, 164, 188, 262, 550, 612, 645.
Angers. 48.
Avignon. 76, 91.
Bayonne. 612.
Beauvais. 382.

Nouvelles des départements.

Besançon. 139, 155, 278.
Bordeaux. 11. 28, 35, 66, 84, 115, 123, 163, 180, 188, 195, 219, 278, 233, 302, 334, 341, 350, 360, 402, 410, 437, 453, 478, 486, 493, 516, 550, 565, 581, 589, 606, 629.
Boulogne-sur-Mer. 620.
Châlons-sur-Saône. 245.
Dieppe. 391. 437.
Dijon. 67, 91, 195, 462.
Douai. 76.
Fontainebleau. 509.
Havre. 269, 629.
Lille. 12, 67, 180, 342, 382, 557, 597.
Lons-le-Saulnier. 302.
Lorient. 188.
Lyon. 28, 76, 115, 172, 188, 219, 262, 341, 372, 382, 437, 509, 533, 612, 620, 629, 636.
Mans (le). 372.
Marseille. 28, 35, 76, 84, 92, 108, 124, 132, 163, 219, 254, 269, 302, 310, 334, 342, 372, 382, 462, 478, 516, 565, 574, 581, 612, 620.
Meaux. 164, 341.
Metz. 360, 516, 645.
Montpellier. 43, 180, 318, 478, 620.
Nantes. 12, 43, 67, 76, 92, 123, 195, 245, 318, 341, 372, 402, 462, 479, 493, 533, 550, 557, 574, 581, 597.
Nîmes. 67, 516, 620.
Perpignan. 67, 164, 188.
Poitiers. 67, 245, 334, 360.
Pornic. 453.
Reims. 147, 164, 372.
Rennes 278, 318.
Rouen. 28, 67, 76, 99, 139, 147 164, 172, 180, 188, 245, 254, 262, 289, 278, 310, 318, 341, 360, 418, 462 478, 486, 509, 516, 550, 565, 574, 581, 596, 606, 620, 629, 645, 659.
Saint-Omer. 392, 629.
Saint-Quentin. 67, 84, 195, 574.
Senlis. 589.
Sens. 188.
Strasbourg. 91, 342, 516, 574, 581, 629.
Toulouse. 28, 66, 164, 318, 334. 392, 402, 486, 550, 581, 589.
Tours. 12, 278, 310, 596.
Valence. 164.
Versailles. 245, 526, 596.

Nouvelles de l'Étranger.

Aalborg, 454.
Aix (Piémont), 294.
Aix-la-Chapelle, 361, 410.
Alexandrie (Égypte), 19, 28, 76.
Amsterdam, 52, 68, 164, 565.
Anvers, 19, 52, 139, 418.
Athènes, 172, 246.
Bade, 629.
Bergame, 454.
Berlin, 19, 67, 124, 139, 155, 156, 220, 326, 334, 382, 402, 418, 454, 517, 557, 565, 582, 612.
Birmingham, 454, 517.
Bologne, 393.
Bonn, 557.
Breslau, 84, 115.
Brunn, 124.
Brunswick, 67, 156, 220.
Bruxelles, 19, 35, 44, 52, 68, 92, 108, 124, 139, 188, 196, 212, 220, 246, 254, 262, 278, 294, 302, 310, 361, 392, 402, 410, 418, 462, 486, 493, 509, 526, 557, 606, 620, 630.
Carlsruhe, 486.
Cassel, 180.
Coblentz, 517.
Copenhague, 115, 246, 326.
Dresde, 44, 84, 172, 220, 254, 620.
Florence, 124, 278, 350, 361, 486, 550, 565, 582, 612.
Francfort, 196, 246, 418, 437, 462, 517, 645.
Gand, 76, 526.
Genève, 180.
Gotha, 67.
Gustrow, 262.
Hambourg, 76, 246, 278, 393, 410, 493, 612, 630.
Hanovre, 44, 196, 326.
Haye (La), 68, 196, 402, 486, 517, 533.
Heidelberg, 454.
Iena, 476.
Kœthen, 517.
Leipzig, 19, 35, 84, 172, 246, 382, 476, 517, 526, 533, 557, 574, 645.
Liége, 35, 220, 361, 373, 517, 574, 612, 620.
Lierre (Belgique), 454.
Lisbonne, 565.
Londres, 28, 139, 188, 196, 212, 220, 262, 361, 382, 437, 462, 470, 493, 557, 620, 645.
Louvain, 124.
Lucques, 312, 437, 486.
Madrid, 28, 574.
Malines, 212.
Manheim, 196.
Mayence, 155, 378, 454, 509.
Milan, 19, 155, 164, 180, 212, 246, 262, 318, 334, 486, 517, 574, 612.
Munich, 19, 155, 196, 294, 517, 557, 582, 620.
Naples, 67, 164, 293, 350, 373, 517, 612, 620, 630.
New-York, 156, 342, 462.
Nice, 68, 350.
Nuremberg, 19, 246.
Palerme, 35, 188, 270.
Pesth, 44.
Pétersbourg, 188, 220, 486, 645.
Prague, 620.
Riga, 220.
Rome, 517.
Rotterdam, 155, 620.
Salzbourg, 517.
Schaffouse, 28.
Schwerin, 44, 156, 262, 402.
Stettin, 212.
Stuttgart, 620.
Termonde, 470.
Tournay, 92, 172.
Trévise, 180.
Trieste, 132, 139, 164.
Turin, 582, 612.
Udine, 310.
Venise, 155, 180, 196, 393.
Vérone, 318.
Verviers, 581.
Vienne (Autriche), 19, 44, 67, 92, 310, 334, 342, 393, 454, 517.
Weimar, 12, 227, 454, 526.

O

Opéra (Incendie de la salle d'), et construction du théâtre de la Porte-Saint-Martin ; *art.* anon. 628.
— (De l'organisation rétrospective et actuelle de l'); *art.* de M. Blanchard. 1er *art.* 465.
— (Les filles d'); *art.* signé Paul Smith. 591. 599.
— indigène au Havre. 182.
— de Frédéric le-Grand. Voy. *Frédéric.*
Opéras permis, titres prohibés ; *art.* anon. 501.
Orgue de Saint-Sulpice. Réparation de cet instrument. 260.
— à Aix. 302. Restauré. 526.
— à Aire-sur-la-Lys. 402.
— à Angers. 302.
Orphéon, cours de chant fondé par M. Wilhem. 317.

P

Paganini, *art.* anon. 380. — Sur Paganini à propos de sa mort; *art.* de M. Liszt. 431. *Voy.* BIOGRAPHIE et NÉCROLOGIE.
Peruzzi (Mme); *art.* de M. Blanchard. 130.
Philosophie de la musique; *art.* de M. Fétis. 2.
— musicale ; *art.* de M. Benedit. 385.
Phrénologie. Observations sur l'organe de la musique. 84.
Piano (De l'enseignement du), *art.* de M. Blanchard. 368.
Pianos de M. Lichtenthal, à Bruxelles. 194.
— de M. Pape, à mécanisme nouveau. 257.
Polmartin (Mme), *art.* de M. Panofka. 88.
Pologne (De la musique nationale en); *art.* de M. Blanchard. 81.
Polyphonie de M. Christophe. 12.
Procès de Mme Lemoine et M. Bériot. 253.
— de l'Opéra avec le théâtre de la Renaissance. 138.
— de Paganini avec le *Casino.* 28.
— de MM. Panofka et Hauman, pour la vente d'un violon, dit *Guarnarnis* (lisez *Guarnerius*). 659.
— de Spontini avec l'Acad. roy. de Musique. 309. 350. — Arrêt définitif. 359. — Texte de cet arrêt. 371.
— du Théâtre Italien. 260.
— de M. Viardot avec l'Opéra-Comique. 244.
— artistique. Affaire Bouchet contre Rossini. *art.* anon. 175.

R

Requiem de Mozart, exécuté aux Invalides. 611. — Compte-rendu sur cette solennité, par M. Panofka. 617.

REVUE CRITIQUE.

Littérature musicale, théorie, etc.

Elwart. Petit manuel d'harmonie : *art.* de M. Blanchard. 50.
Fétis. Traité du chant en chœur : *art.* de M. Guéroult 287.
Lichtenthal, Dictionnaire de mus., traduit par D. Mondo : *art.* non signé. 41.
Lobstein, Beiträge, etc. (Notices pour servir à l'histoire de la musique en Alsace ;) *art.* signé W. 527.
Marx (lisez Marx), la science de la composition musicale. — *Id.* Doctrine générale de la musique : *art.* de M. Fétis. 13.

Musique religieuse.

Aubry, messe : *art.* de M. Elwart. 572.
Martin, messe de *Requiem* : *art.* non signé. 400. 595.
Mendelsohn (Félix), *Dona nobis pacem* : *art.* non signé. 205.
Pergolèse, *Stabat mater* : arr. pour grand orchestre avec chœurs, par Alexis Lvoff : *art.* de M. Wagner. 492.

Chant.

Deldevez (Ernest), Six morceaux de chant, avec accomp. de piano : *art.* de M. Blanchard. 98.
Garcia (Manuel), Exercices pour la voix : *art.* de M. Bourges. 554.
Meyerbeer, Collection des mélodies : *art.* de M. Blanchard. 160.
— Mélodies : *art.* du même. 580.
Proch (H.), Collection complète des mélodies : *art.* de M. Blanchard. 145.
Rosenhain, Sérénade espagnole. — L'enfant de Naples : *art.* de M. Bourges. 371.

Piano.

Avrigny (G.), Valse pour le piano : *art.* de M. Bourges. 370.
Chabouillé-Saint-Phal (Mme), Etude du piano, d'après un nouveau système : *art.* de M. Blanchard. 50.
Cramer (J.-B.). Trente-six préludes mélodiques : *art.* de M. Bourges. 523.
Czerny (Charles). Cent études pour les jeunes élèves. 460.
Doehler (Th.). Deux nocturnes ; *art.* de M. Bourges. 276.
Farrenc (Mme). Etudes ; *art.* de M. Bourges. 370.
Heller (Stephen). Six caprices sur la romance du *Sherif* ; *art.* du même. 325.
— Etudes ; *art.* de M. Blanchard. (185). 365.
— Improvisata sur une mélodie de Reber ; *art.* de M. Kastner. 514.
— Quinze lieder de Schubert, transcrits pour le piano ; *art.* de M. Bourges. 17.
Henselt (Adolphe). Air russe de Naroff, transcrit pour le piano ; *art.* de M. Heller. 639.
Lecarpentier (Ad.). Bagatelles sur des motifs de *Guido*, des *Treize* et du *Sherif.* — Divertissements à 4 mains sur les mêmes opéras. — Mosaïque : 1re et 2e suite de mélanges sur des thèmes du *Sherif* ; *art.* de M. Bourges. 268.
Morel (Aug.). Deux Caprices-Etudes ; *art.* de M. Blanchard. 507.
Panofka (H.). Six rêveries ; *art.* de M. Bourges. 255.
Rosenhain. Grand caprice ; *art.* du même. 370.
— Douze études caractéristiques ; *art.* de M. Blanchard. 114.
— Etudes ; *art.* du même. 185.
Schubert (F.). Quinze Lieder. *Voy.* Heller.
Sowinski (A.) Elégies ; *art.* de M. Blanchard. 330.
Thalberg (S.). *Mi manca la voce*, quatuor de Mosè, arrangé pour le piano ; *art.* de M. Bourges. 276.
Wieck (Mlle Clara). Variations de concert, sur la cavatine du *Pirate*; *art.* du même. 90.
Wolff (Edouard). Etudes ; *art.* de M. Blanchard. (185). 435.
— Quatre rapsodies. — Deux nocturnes. — Scherzo ; *art.* de M. Bourges. 146.
— Souvenir de Benvenuto Cellini ; *art.* de M. Blanchard. 507.
— Souvenir de Pornic. Valses ; *art.* du même. 477.
Zimmerman (J.). Encyclopédie du pianiste-compositeur ; *art.* de M. Blanchard. 306.

Piano et violon.

Benedict et Blagrove. Soirées de Londres. Duos concertants pour piano et violon, n° 2 : *art.* de M. Bourges. 255.
— et David. Soirées de Londres, n° 1 ; *art.* du même *ibid.*
— et Panofka. Soirées de Londres, n° 3. *ibid.*
Louis (N.). Onzième sérénade pour piano et violon ; *art.* de M. Blanchard. 567.
Wolf et Bériot. Grand duo brillant ; *art.* de M. Blanchard. 381.

Violon.

Panofka (H.), Capriccio : *art.* de M. Bourges. 235. — Fantaisie brill. — Petit Rondeau. — Divertissement ; *art.* de M. Blanchard. 513.

Violon et violoncelle.

Franco-Mendès (Jacques et Joseph), Fantaisie sur des motifs de Zampa : *art.* de M. Bourges. 178.

Violoncelle.

Franco Mendès (Jacques), Variations sur un thème original. — Variations brillantes sur un thème de Bellini ; *art.* de M. Bourges. 178.
Levy (S.), Variations ; *art.* de M. Bourges. 370.

Quintette, symphonies.

Turcas, Quintetto; *art.* de M. Berton. 365.
Spohr. Symphonie (*Die Weihe der Tone*); *art.* anon. 595.
Rossini (Réveil de). *art.* de M. Blanchard. 7.

S

Schaffouse (Société musicale de). 28.
Semaine Sainte (La) à Rome ; *art.* de M. Elwart. 257.
Silves musicales. *art.* de M. Blanchard. 289. 330.
Société dramatique. Assemblée générale. 277.
— philharmonique de Bruxelles. 620.
Sociétés d'amateurs (De l'utilité des); *art.* de M. Aug. Morel. 363.
Soirée de musique sacrée chez Mme la princesse de Belgiojoso ; *art.* de M. Blanchard. 284.
Soirée musicale chez la même ; *art.* du même. 259.
Soirées des salons : *art.* signé L. R. 321.
Soirées musicales de M. E. R. ; *art.* de M. Guéroult. 165.
— — chez M. le duc d'Orléans. 75. 115.
Son (Formation du). *Voy.* Acoustique.
Sons harmoniques (Sur les). Extrait d'un mémoire de M. Duhamel. 34. *Voy.* Acoustique.
Statue de Grétry. 294. 361.
Strasbourg (Histoire de la musique à), par M. Lobstein. 527.

T

Téléphonie de M. Sudre. 123.
Ténor (Un) italien et un ténor français. *art.* anon. 579.
Théâtres. Projet de réunir les trois principaux théâtres de Paris sous une même direction 436.
— Statistique des représentations de 1839. 28.

PARIS.

Académie royale de musique.

Changement de direction. 317. 535. — Restauration de la salle. 402. 410. 417. — Réouverture. 436. — Entrées gratuites. 410.

Le Diable amoureux, ballet-pantom. en 3 actes et 8 tableaux, musique de MM. Benoist et Reber. 1re représentation; *art.* de M. Blanchard. 471.

Le Drapier. 1re représ.; *art.* de M. Blanchard. 21.

La Favorite, op. en 4 actes, mus. de Donizetti. 1re représ. Début de M. Baroilhet; *art.* signé R. 594.

Les Huguenots, 107e représ. *art.* signé J. N. S. 121.

Loyse de Montfort, intermède lyr. en 1 acte, mus. de M. Bazin; *art.* de M. Blanchard. 488.

Les Martyrs, op. en 4 actes, mus. de Donizetti. 1re représ.; *art.* de M. Blanchard 255.

Robert-le-Diable, 198e représ.; *art.* de M. Bénédit. 304. — Reprise de *Robert-le-Diable*; *art.* de M. Blanchard. 531. — Duprez dans *Robert-le Diable*; *art.* anon. 519.

Stradella (Reprise de) réduit à 3 actes. 461.

La Vendetta, op. de M. de Ruolz, réduit en 2 actes; *art.* de M. Hipp. Prévost. 64.

Répétition générale du *Requiem* de Mozart, et des marches funèbres composées par MM. Adam, Aubert et Halevy; *art.* de M. Blanchard. 610.

Dernières représentations de Duprez. Débuts de M. Marié et de Mme Roulle. — M. Halevy et M. Benoist; *art.* de M. Bénédit. 327.

Représentation au bénéfice de Mlle Fanny Elssler; *art.* signé A. M. 83.

Représentation au bénéfice de Mlle Falcon. 162. 181.

— — de l'association dramatique. 493.

Mlle Taglioni en visite. — Duprez; *art.* de M. Specht. 386.

Théâtre-Royal-Italien.

Projet d'une nouvelle salle. 51. 122. 138. — Nouveau directeur (M. Charles Dormoy). 256. — Annonce de la réouverture; composition de la troupe. 453. — Réouverture. 486.

Ouverture. — *Lucia di Lamermoor.* — *Norma*; *art* de M. Specht. 489.

Reprise d'*il Barbiere di Siviglia*. 596.

Reprise de *l'Elisir d'Amore*. 549.

Lucrezia Borgia, opera seria en 3 actes, mus. de Donizetti. 1re représ.; *art.* de M. Specht. 521.

Reprise de *Norma*. — Rentrée de Mlle Grisi; *art.* anon. 15.

Reprise du *Pirata* et de *l'Elisir d'Amore*; *art.* anon. 563.

Représentation au bénéfice de Mlle Pauline Garcia. Reprise de *Tancredi*. Concert; *art.* de M. Specht. 95.

Représentation au bénéfice de Mlle Grisi. Reprise des *Puritani*; *art.* de M. Specht. 182.

Représentation au bénéfice de Lablache. Reprise des *Nozze di Figaro*; *art.* du même. 122.

Théâtre italien; *art.* du même. 65. 609.

Théâtre royal de l'Opéra-Comique.

Origine et révolutions de l'Opéra-Comique; *art.* de M. Ed. Fétis. 47. 61. 102. 125. 174. 206.

Rapport de M. Planard à la Commission des auteurs, sur la situation de ce théâtre. 253. 261.

Restauration de la salle Favart, destinée à recevoir l'Opéra-Comique. 18. 66. 237. 286. — Inauguration de cette salle par le *Pré aux Clercs*. 313.

L'Automate de Vaucanson. op. com. en 1 acte, mus. de M. Bordèse. 1re représent.; *art.* signé L. P. 452.

Carline, op. en 3 actes, mus. de M. Thomas. 1re représ. — Début de Mme Henri Potier; *art.* signé A. D. 136.

Le Cent-Suisse, op. com. en 1 acte, mus. de *** (du prince de la Moskowa), 1re représentation; *art.* anon. 345.

L'Élève de Presbourg, op.-com. en 1 acte; musique de M. Luce. 1re représ.; *art.* de M. Blanchard. 285.

La Fille du Régiment, op. en 2 actes, mus. de Donizetti. 1re représ. — Début de Mlle Borghèse; *art.* signé A. D. 105.

Jeanne de Naples, op.-com. en 3 actes, mus. de MM. Monpou et Bordèse. 1re représentation; *art.* de M. Blanchard. 498.

L'Opéra à la Cour, en 4 actes, mus. de MM. Grisar, Boieldieu père et fils, Weber, Méhul, etc. 381. — *Art.* de M. Blanchard. 387.

La rose de Péronne, op.-com. en 3 actes, mus. de M. Ad. Adam. 1re représ.; *art.* de M. Specht. 626. — Succès décroissant de cette pièce. 659.

Zanetta, op.-com. en 3 actes, mus. de M. Auber. 1re représ.; *art.* signé G. L. P. 313.

Reprise de *Joconde*, *art.* de M. Blanchard. 445.

— de *Lestocq*; *art.* signé M. S. 547.

— de *La Neige*. — Début de Mme Anna Thillon; *art.* de M. Blanchard. 422.

Débuts à l'Opéra-Comique; *art.* anon. 610.

Théâtre de la Renaissance.

Le Duc de Guise, op. en 3 actes, mus. de M. de Flotow. Représentation unique au bénéfice des Polonais indigents. 212. 237. — *Art.* de M. Blanchard. 259. — Anecdote relative aux acteurs de cette pièce. 158. — Recette. 269.

Le Zingaro, op. de genre en 2 actes, mus. de M. Fontana. 1re représ. — Début de M. Perrot et de Mme Carlotta Grisi-Perrot; *art.* de M. Blanchard. 151.

Début de Mlle Drouart. 84.

Clôture de ce théâtre. 301. — Annonce de la réouverture. 493. 535.

DÉPARTEMENTS.

Aix. *La Juive*. 67.

Amiens. *Le Domino noir.* — *La Juive*. 35. 164. — *L'Éclair*. 262. — *Anne de Boulen*. 645.

Avignon. *La Juive*. 76. 91.

Besançon. *Le Pirate*. 139. — *Robert le-Diable*. 155. — *La Reine d'un jour*. *Ibid.*

Bordeaux. *Le Domino noir.* — *Robert.* — *La Juive*. 11. — *Lucie de Lamermoor*. 28. — *Robin des bois*, etc. 35. — *Guido et Ginevra*. 115. 163. — Représentations de Mme Lemeri. 180. — de Duprez. 341. 350. 360. —

de Mme Nathan-Treilhet. 293. — de Mme Colon-Leplus. 437. — *La Reine d'un jour*. 219. — Opéra indigène : *Les Visions du Tasse*, mus. de M. Gilloux. 478. — *L'eau merveilleuse*. 516. — Mlle de Roissy. 565. — Débuts de Mme Clara Margueron. 581. — *La Tarentule*. — Querelle des danseuses. 629.

Dijon. Subvention du théâtre. 67.

Douai. *L'Élève de Presbourg*. 437.

Lille. Démission du directeur. 67. — *Arta et Rikemer*, drame de MM. Lavaine. 123. — *Les Huguenots*. 180. — *L'Ambassadrice*. 597.

Lorient. *La Juive*. 188.

Lyon. *La Belle au bois dormant*. 28. — Troupe italienne. 76. — *Robert-le-Diable*. Levasseur. 172. — *Les Huguenots*. Levasseur. 219. — *La Juive*. Débuts de Mlle Roulle. 372. — *Zingaro*. Début de M. et Mme Perrot. 437. — *Guido et Ginevra* (1re représ.). 509. — Représentations de Dérivis. 533.. — M. Siran. 612. — Incendie du théâtre du Gymnase. 620.

Marseille. *Guido et Ginevra*.. 35. 92. 108. 124. 165. — *Les Deux Roses*, ballet de M. Bartholomin. 76. — *La Double Échelle*. 132. — *Les Huguenots*. Levasseur. 219. — Lettre de M. Méry sur cette représentation. 234. — *Lucie de Lamermoor*. 302. — Troupe italienne. 334. — Fuite du directeur de cette troupe. 372. — Procès au sujet d'une représentation de *Robert-le-Diable*. 478. — Ballet de M. *Deschalumeaux*. 581. — Dérivis dans *Robert-le-Diable*. 620.

Metz. Troupe d'opéra allemand. 360. — Représentations de M. Ponchard. 516. — *Les Huguenots*. 645.

Montpellier. Prospérité du théâtre. 43. 180. — Troupe italienne. 318. — *La Juive*. 478. — Débuts de Mlle Lemesle. 620.

Nantes. *Les Trèze* (1re représentation). 12. — Changement de direction. 43. 535. 597. — Reprise des *Huguenots*. 76. 123. — Débuts de la nouvelle troupe. 341. — Débuts de madame Duchampy. 462. — *Le Cent-Suisse*. 557.

Nîmes. *Lucie de Lamermoor*. 67. — *La Juive*. 517. — Progrès du goût théâtral. 620.

Perpignan. Les chanteurs Estor et Chevalier. 67. — *Les Huguenots*. 164. 188.

Reims. Représentations de madame Colon-Leplus. 164.

Rouen. Rivalité de Mlles Caroline et Sigaloux. 17. — *Lucie de Lamermoor* (1re représentation). 28. — *L'Italienne à Alger*. 67. — *Les Catalans*, opéra en 2 actes, musique de M. Elwart, 1re représ. *Art.* extrait du *Journal de Rouen*. 89. — *Guido et Ginevra*. 99. — *La Juive*. 139. 147. 180. — Mme Nathan-Treilhet. 180. 254. — Subvention de ce théâtre. 262. — *Guido et Ginevra*. 269. — Débuts de la troupe nouvelle. 310. — Situation critique du théâtre. 418. — Représentations de Mlle Annette Lebrun. 478. *Les Puritains*. Mme Hébert. 516. — Marié dans *Guillaume Tell*. 620. — Anniversaire de la naissance de Boieldieu. 629. — *Lélia ou le Giaour*, opéra en 3 actes, musique de M. Bovèry, 1re représ.; *art.* de M. Elwart. 644. — Nouveau directeur du théâtre (M. Huguet Roux). 659.

Saint-Omer. Nouvelle salle de spectacle. 629.

Saint-Quentin. *La Juive*. 67. — *Lucie de Lamermoor*. 195. — Projet d'une nouvelle salle de spectacle. 84.

Strasbourg. *Lucie de Lamermoor*. 91. — Retraite du directeur; clôture du théâtre. 581. — Nouveau directeur (M. Pellizzari). 629.

Théâtres (départements).

Toulouse. Etat brillant de la troupe lyrique. 392. — Représentations de Mme Pouilley. 402. — *La Chaste Suzanne*. 1re représ. 550. *Les Treize*. 486. — *Robert le Diable*, *Guillaume Tell*, *La Juive*, *Le Domino noir*. 589.

Tournay. *La Juive*. 92. 172.

Versailles. Représentation au bénéfice des indigents. 257. — *La Muette de Portici*. Début de M. Péronnet. 596.

Etranger.

Alexandrie (Egypte). Comédie italienne. 19. — Comédie française. 76.

Amsterdam. Reprise de la *Juive*. 52.

Anvers. *Robert le-Diable*. Débuts de Mlle Chapuis. 19. — Les *Huguenots*. 52. 139. — La *Juive*. Tumulte au sujet de M. Broutin. 139.

Athènes. Etablissement d'un théâtre italien. 172. 246.

Bergame. *L'Esule di Roma*, de Donizetti, 1re représ. Honneurs rendus à l'auteur. 554.

Berlin. Théâtre de l'Opéra : — Débuts de Mlle de Hauffkuntze. 155. — *Les Huguenots*. 326. — Engagement de Mlle Clara Heinefetter. 517. — Mlle Lœve. *Ibid.* — *Iphigénie*, de Gluck. 557. — *Le Bravo*, de Mercadante. 582. — *Le Lac des Fées*. 155. 182. — Théâtre-Royal : *Athalie*, de Racine, avec chœurs nouvellement composés par Meyerbeer. 418. — Théâtre de la Kœnigstadt : *La Gypsy*, opéra de Bénédict. 557. — Engagement d'une troupe italienne. 326.

Breslau. *Guido et Ginevra*. 115.

Brunn. *Les Gibelins de Pise*. (Huguenots). 124.

Bruxelles. Auspices sinistres pour l'année 1840. *Lucie de Lamermoor*. Tumulte au sujet de M. Jacquel. 68. — Mlle Jawureck. 139. 252. — Mme Casimir. 139. — *Les Puritains* 188. — *Le Château de Kenilworth*, ballet. 196. 252. — Situation fâcheuse des théâtres royaux. 212. — Secours accordé par le roi. 220. Société pour l'exploitation des théâtres. 373. 392. 402. — Ouverture du théâtre royal. 418. — Débuts de la nouvelle troupe dans *Guillaume Tell*. 462. — *Robert le Diable*, 509. 526. — Succès de Mme Nathan-Treilhet et de Mme Jenny Leplus. 557. — Troupe italienne 262. 302.

Brunswick. *Der Gang nach dem Eisenhammer* (Le message à la forge), mus. de Mejo. 1re représ. 67. — Le même opéra, sous le titre de *Fridolin*. 220. — *Les Huguenots*, dirigés par M. Meyerbeer lui-même. 156.

Copenhague. *Guido et Ginevra*, trad. en danois. 246.

Dresde. *Macbeth*, opéra de Chelard. 44. 84. 620. — *Guido et Ginevra*. 254. — Construction d'une nouvelle salle de spectacle. 220.

Florence. *Giovanni da Brogida*, paroles et mus. du prince Poniatowski. 124. 382. 550. — *Rosmonda*, opéra de Giulio Alari. 361. — *Robert le-Diable*, 486. 582.

Théâtres (étranger).

Gand. *Guillaume-Tell*. *La Muette*. 526.

Gotha. Inauguration du nouveau théâtre par la 1re représ. de *Robert le-Diable*. 67.

Hambourg. *Richard Cœur-de-Lion*, de Grétry. 612.

Hanovre. Mme Gentilnomo. 44. — Mademoiselle Schebert (lisez *Schebest*). 196. — *Les Huguenots* (prem. représ. en présence de l'auteur). 326.

Havre (Le). *Stella*, opéra de M. A. Leconte. 182. — Représentations de M. Hurteaux. 269. — *Don Juan* de Mozart. 629.

Haye (La). État brillant du théâtre lyrique. M. Huner dans *Guido et Ginevra*. 68. — *Lucie de Lamermoor*. 196. 533. — Troupe italienne. 486. — *Norma*. 533.

Leipzig. *Le Lac des Fées*, grand succès. 35. — *Wlasta*, opéra de M. Geiger. *Walladmor*, opéra de Preyer. Engagement de Mlle Elisa List. 526.

Liége. Départ de la troupe italienne. 373. — *Les Huguenots*. 612.

Lisbonne. *Jeanne Ire*, musique de Coppola. 565.

Londres. Kings-Theatre. Début de Mlle Fanny Elssler dans le ballet de *La Gypsy*. 196. — *La Sonnambula*, *ibid.* — *La Tarentule*. 220. 262. — Mlle Taglioni dans le ballet de l'*Ombre*. 382. — Clôture de la saison des Italiens. 437. — Opéra français, *ibid.* — Succès de Mme Dorus-Gras. 462. — Opéra allemand, enrôlé pour Londres. 155. — *Don Juan*, de Mozart. — *Faust*, de Spohr, *art.* signé C. 355. — *Euryanthe*, de Weber ; *Jessonda*, de Spohr ; *Iphigénie en Tauride*, de Gluck, *art.* signé C. 408.

Lucques. *Giovanni da Procida*, poëme et musique du prince Poniatowski. 486.

Madrid. Opéras de Basili et de Carnicer. 28.

Milan. *Le due Illustri rivali*, opéra de Mercadante ; fiasco complet. 19. — *I Corsari* — *Lucrezia Borgia*. 155. — *L'Assedio di Sciraz*, ballet. 188. — *Giovanna II*. *Regina di Napoli*, opéra de Coccia ; succès douteux. 212. — *La Solitaria dell' Asturie*, opéra de Mercadante ; *Ildegonda*, opéra de Solera. 246. — Composition de la troupe du théâtre *della Scala* pour la saison du printemps de 1840. 262. — *Odda di Bernaver*, opéra de Lillo, prem. représ. 334 — *Les Huguenots*, sous le titre de *Guelfes et Gibelins*. 486. — Début de Mlle Rossi dans le *Pirate*. 574. — Composition de la troupe du théâtre *della Scala*, pour le carnaval de 1841. 612.

Munich. Mlle Strickel. 19. — *Guido et Ginevra*. Grand succès. 155. — *La Nuit à Paluzzi*, opéra de M. Pentenrieder. 517.

Naples. Théâtre *San Carlo*. Succès de Baroilhet dans *Torquato Tasso*. 67. — Privilège de ce théâtre retirés par le gouvernement. 164. — Engagement de Mlle Francilla Pixis. 293. — Ses succès. 373. 517. — *Saffo*, opéra de Paccini, joué avec un immense succès. 620. 630.

Théâtres (étranger).

New-York. Mlle Fanny Elssler. 156. 342.

Nouvelle-Orléans. *Les Huguenots*. 124.

Nuremberg. *L'Eclair*. 246.

Palerme. Succès de Mlle Francilla Pixis et de Mlle Halle. 35. — Rivalité de Mlle Pixis et Mlle Guarnidetta. Tumulte à ce sujet, clôture du théâtre et renvoi des deux cantatrices. 270.

Pesth. *Guido et Ginevra*. 44. — Construction d'un nouveau théâtre. *ibid.*

Pétersbourg. *L'Ombre*, ballet en 3 actes. Mlle Taglioni. 26. — *L'Roumeur de mer*, ballet, mus. de M. Adam. 188. — *Les Huguenots* prohibés, mais exécutés comme concert. 220. — Rentrée de Mlle Taglioni. 486. — Théâtre allemand. *Le Brasseur de Preston*. 124.

Presbourg. Troupe italienne. *L'Elisire d'amore*. 310.

Rome. *Adelson et Salvini*, opéra nouveau de Salvi. 517.

Rotterdam. *Robert-le-Diable* 620.

Trieste. *La Sonnambula*. 139. — *Ginevra degli Alimieri*, opéra nouveau de S. Levi, joué avec succès. 246.

Turin. *Rolla*, opéra nouveau de Mabellini. Succès immense. 612.

Venise. *Maria d'Inghilterra*, mus. de Ferrari. 155. — *Polidoro, rè di Lesbos*, ballet héroïque d'Emmanuel Viotti. 196. — Débuts de M. Zanetti. 393.

Vienne. *Les Huguenots*, au théâtre de la Porte de Carinthie. 19. — au théâtre de la Cour, (sous le titre des *Gibelins à Pise*). 92. — *Il Crociato*, de Meyerbeer, trad. en allemand ; projet de le mettre en scène. 393. — Opéra italien. *Lucia di Lamermoor*. *Parisina*. 310. — *Lina*, opéra nouveau de Pedrotti. 318.

Weimar. *Robert-le-Diable*, 1re représ. Mlle Schebest. 12. — M. Chelard nommé maître de chapelle. 526.

Timbre (Suppression du) pour les œuvres de musique. 75. 260.

Tournoi donné à Amsterdam. 155.

Translation des cendres de Napoléon. Marches funèbres de MM. Auber et Halevy. 573.

Tribunaux. Jugement sur le dépôt légal de musique. 172. Voy. aussi *Procès*.

U

Ucelli (Mme) ; *art.* de M. Blanchard. 401.

V

Virtuose (Du métier de) et de l'indépendance des compositeurs ; *art.* de M. Wagner. 495.

Voix humaine (Mémoire de M. Garcia fils sur la). 565.

Voix (De l'influence de la musique moderne sur la durée des) ; *art.* signé Paul Smith. 623.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS.

A

Adam (Adolphe). 124, 168, 309, 626, 659.
Aguado. 254.
Alard. 39, 241.
Alard (Giulio). 361, 541.
Alayrac (D'). 387.
Albert (le prince). 212, 392.
Albertazzi (Mme). 262, 410, 596.
Alessi (Mlle). 19, 123, 238, 249.
Altairac. 453.
Andrade. 525.
Andrieu. 493.
Artôt. 179, 215, 274, 534, 606, 629, 645.
Aspa. 517.
Assandri (Mlle). 237.
Auber. 313, 387, 422, 573.
Aubry (F.). 574.
Avrigny (D'). 370.

B

Bach (Sébastien). 557.
Baillot. 183.
Balfe. 28. 556.
Bamberg (Félix). 517.
Banderali, 549.
Barbaja. 179.
Barette jeune. 11.
Baroilhet. 67, 470, 486.
Bartholomin. 76.
Basili. 28.
Batta (Alexandre). 160, 240, 274, 634.
Bazin. 329, 488, 490.
Bazin (Mlle). 43.
Barez. 171.
Beaulieu (De). 310.
Beer (Michel). 172.
Beethoven. 60, 214, 411, 419, 439, 516.
Belgiojoso (Mme la princesse de). 259, 284.
Bellon (Mlle). 629.
Bénédict. 28, 235, 557.
Bénédit. 28, 40.
Benoist. 327, 471.
Beriot. 19, 44, 180, 381, 410, 501.
Berlioz. 124, 246, 391, 404, 410, 416, 509, 605, 611, 617.
Bernardin. 275, 332.
Bernhardt. 437.
Berton. 387.
Bincourt. 167.
Bisot. 12.
Blagrove, 235.
Blein (le baron de) 52, 244.
Boely, 341.
Bohrer (Max.), 393, 453.
Boieldieu père, 341, 387.
Boieldieu fils, 387.
Boisselot, 84, 462, 490, 549.
Bordèse, 452.
Bordogni, 341.
Borghèse (Mlle), 105.
Bouchet, 163, 173
Boulanger, 382.
Boulanger-Kuntzé, 242.
Bouteiller, 277, 470.
Boutibonne (Mlle), 305.
Bovery, 596, 644.
Broutin, 139.
Buoncompagni, 219.
Burat de Gurgy, 89, 162.
Burdini, 525.

C

Cagniard-Latour, 513.
Callaut-Noiseuil (Mme), 12, 35, 262.
Callinet, 360.
Calvé (Mlle), 124.
Caremoli (Mlle), 67, 163, 245.
Carnicer. 28.
Casimir (Mme). 139.
Castellan (Mlle). 60.
Castellane (M. de), 636.
Cavaletti (Mme), 629.
Cerrito (Mlle Fanny). 286. 269. 309. 605.
Chabouillé-Saint-Phal (Mme). 50.
Chapuis (Mlle Zélie). 19.
Chaudesaigues. 553.
Chelard. 220. 526.
Chevillard. 39. 138.
Chollet. 549. 581.
Chopin. 382.
Choron. 350.
Christophe. 12.
Coccia. 212. 218.
Colon-Leplus (Mme). 164. 493.
Contant (Clément). 147.
Coppola. 565.
Corrin (Mlle). 659.
Cortès (Mlle Augustine). 123.
Couder. 237.
Coudère (Mlle Valérie). 332.
Coutu. 84.
Cramer (J.-B.). 523.
Croisez. 620.
Crosnier. 244.
Cruppi. 304.
Czerny (Charles). 460.

D

Damoreau (Mme), 66, 147, 162, 172, 237, 470, 515, 516, 545, 581.
Dance (William), 418.
Dancla, 550.
Darexy, 517, 620.
Daublaine et Callinet, 219, 302, 526.
Daudé (Edouard), 187.
Daugremont, 67.
Daussoigne, 35, 556, 574, 612.
David (Félicien), 215, 235.
Degroot, 574.
Dejazet (Eugène), 611.
Delacour (Victor), 217.
Delcy (Mlle), 402.
Deldevez (Ernest), 98, 573, 602.
Delille (Mlle), 131.
Deprès (Joaquin), 625, 656.
Dérivis, 64, 533, 620.
Descot (Mlle), 453, 509, 589.
Desmaziers (Mme), 187.
Dessauer, 509.
Dietz (Mlle Cathinka), 533.
Dimitrieff (Nicolas), 275.
Dobré (Mlle), 162, 237, 245.
Doehler, 60, 68, 276.
Donizetti, 105, 239, 255, 387, 453, 454, 521, 591, 636.
Dormoy (Charles), 236.
Dorus-Gras (Mme), 64, 290, 361, 462, 525, 565.
Drouart (Mlle), 84, 508, 581.
Duchampy (Mme), 463.
Duffeyte, 516.
Dubamel, 34, 52, 382, 585.
Duprez. 327, 520, 530.
Dussaud, (Mme Pauline). 57.

E

Eberwein. 195, 289.
Elleviou. 115.
Elssler (Mlle Fanny). 83, 196, 286, 342, 462, 541, 589, 619, 659.
Elssler (Mlle Thérèse). 155, 179, 262, 278, 515.
Elwart. 50, 89.
Emiliani. 516.
Ernst. 84, 260, 517, 582, 620, 659.
Euzet. 486.

F

Falcon (Mlle). 107, 131, 230.
Falconnet (Mme). 164.
Fauconnier-Guelton (Mme). 275, 508.
Farrenc (Mme). 276, 370, 520.
Favart. 372.
Faye (Mlle). 550.
Ferrari. 155.
Fétis. 97, 237, 261, 287.
Flotow (De). 239, 614.
Fontana (Jules). 66, 151.
Franck (César-Auguste). 138, 144.
Franco-Mendès. 167, 179, 215, 242.
Franco-Mendès (Mlle). 580.
Frédéric-le-Grand. 486.

G

Garcia (Mme Eugénie). 503, 549.
Garcia (Mlle Pauline). 95, 293. *Voy.* Viardot.
Garcia (Manuel fils). 565.
Garcia (Manuel père). 554.
Gardel. 549.
Garreau. 163, 167.
Gavaudan. 309.
Geiger. 526.
Géraldy. 97, 493.
Gilloux. 478.
Ghys. 341.
Gluck. 408.
Godefroy (Jules). 147.
Godefroid. 242.
Grahn (Mlle Lucie). 11, 51, 60, 341, 573.
Grard. 470.
Grégoire. 360.
Grétry. 294, 361, 612, 620.
Grisar. 387.
Grisi (Carlotta). 151. *Voy.* Perrot.
Grisi (Judith). 15, 182. 342.
Grosseth. 52.
Gubbins. 69.
Guttemberg. 388, 399, 407.
Guyot. 262.
Guy-Stephen (Mlle). 565, 579, 589, 619.

H

Haas (Charles). 245.
Habeneck. 293, 305.
Hændel 87, 111, 119, 128, 341.
Haini (Georges), 12, 302.
Haitzinger. 516.
Halevy. 21, 246, 327, 549, 572, 573.
Hanovre (le prince royal d'). 43.
Hauffkuntze (Mlle de). 155.
Hauman. 215, 250, 603, 659.
Hébert (Mme). 516.
Heinefetter (Mlle). 19, 108, 309, 517, 549.
Henri (Achille). 659.
Heller (Stéphen). 17. 325. 365. 513.
Henricet. 58.
Henselt. 493, 639.
Herz (Henri). 84, 97. 588. 611.
Hiller. 565. 612.
Huerta. 318. 360.
Hünten (François). 645.
Hurteaux. 269. 478.

I

Inchindi. 277. 341.
Isouard (Nicolo). 32.

J

Jacquet. 68.
Jansen. 557.
Jawureck (Mlle). 139. 254.
Jourdan (Mlle Pauline). 215.
Julian (Mlle). 261. 298. 350.
Julien. 262.
Jupin (Mme Élise). 249.

K

Kalkbrenner. 486.
Kastner. 43. 187. 310. 462. 486. 549.
Kircher (Athanase). 253.
Kittel. 84. 425.
Klingenberg. 115.
Klotz (Mlle). 12. 76. 310.
Kreutzer (Conradin) 141.

L

Labarre. 242. 248. 588. 611.
Lablache. 75. 122. 219.
Lacombe. 215. 546. 629. 634.
Lacroix (Louis). 612.
Lafeuillade. 533. 597.
Lagarin. 645.
Lagoanère. 605.
Lambert. 478.
Lambert (Mlle Honorine). 249. 402.
Lassus (Orlandus). 470.
Laty (Vme). 501.
Lavaine. 123. 557.
Lecarpentier (Adolphe), 268.
Lecointe. 501.
Lecorbeiller. 67.
Lefebvre (Mlle). 402.
Leidesdorf. 565.
Lemery (Mme). 180.
Lemesle (Mlle). 620.
Lemoine (Henri). 368.
Lemonnier. 43.
Lemoulle (Mlle). 659.
Leroux (Mlle Pauline). 549.
Lesueur. 163. 318. 550. 620. 636.
Leuret. 482. 486.
Levasseur. 219.
Levassor. 289.
Levy (S.). 370.
Lichtenthal. 194.
Lichtenthal (Pierre). 41.
Lidlaw (miss). 44.
Lillo. 334. 358.
List (Mlle Elisa). 526.
Liszt. 19. 44. 67. 246. 284. 301. 338. 341. 410. 435. 437. 501. 517. 533. 548. 565. 630.
Littolf. 115. 486.
Lobstein. 342. 527.
Lœwe (Mlle Sophie). 52. 533. 573.
Louis (N.). 507.
Loveday (Mlle Clara). 177, 276.
Luce. 283.
Lucy. (M. De). 11.
Luders (Mme Von der). 393.
Lvoff (Alexis). 453, 492, 501, 505, 520.

M

Mabellini. 582, 612.
Malibran. (Mme). 132, 196.
Mansui. 372.
Manzocchi. 164.
Marcello (Benedicto). 77.
Marliani. 194.
Margaillan. 11.
Margueron (Mme Clara). 402, 550, 581.
Maria (Mlle). 19.
Marié. 327, 340, 350, 371, 381, 493, 620.
Marin (Mlle). 92.
Mario. 361.
Martin. 372, 400, 501, 532, 581, 595.
Marx (A.-B.). 13.
Masset. 28.
Massol. 61.
Mathieu (Jean-Baptiste). 163.
Mattmann (Mlle L.). 209.
Mattweitch. 470.
Mazzucato 162.
Meerti (Mlle). 163, 220.
Mehul. 387.
Mejo. 220.
Mendelsohn-Bartholdy. 197, 331, 470, 645.
Menuchet (Mme). 173.
Mercadante. 19, 246, 612.
Mercier. 91.
Merlin (la comtesse). 196, 277, 286.
Méquillet (Mlle). 138, 254.
Meyerbeer. 67, 115, 156, 160, 172, 293, 330, 361, 445, 515, 580, 629, 659.
Mozeray. 557.
Milanello (Mlles). 517, 550.
Miro-Camoin (Mme). 196.
Mocker (Ernest). 187.
Moitessier. 84.
Morel (Auguste). 507.
Mortier de Fontaine. 265.
Moscheiès. 246, 517, 539, 620.
Moskowa (prince de la). 123.
Mozart. 196, 387, 581.
Musard. 410, 493.

N

Nathan-Treilhet (Mme). 164, 180, 188, 269, 293, 334. 557.
Napoléon (le prince Louis). 597.
Nau (Mlle). 533.
Neret (Mlle). 11.
Neukomm. 349, 454.
Nicolò. 525.
Nourrit (Adolphe). 472.
Nourrit (Auguste). 478.
Nuffel (Van). 19.

O

Ole-Bulle. 10, 91, 107, 532, 582, 645.
Opdebeek. 454.
Ortigue (Joseph d'). 84.
Osborne. 250.
Oxy (Mlle). 597.

P

Pacini. 612, 620; ou Paccini. 630.
Packer (Mlle). 645.
Paganini. 27, 68, 334, 359, 372, 431, 509.
Page (Mme), 629.
Panofka, 215, 235, 330, 512, 659.
Pape, 43, 237.
Pasta (Mme), 533, 645.
Paw Warny (Mlle de), 549.
Péan de La Roche-Jagu (Mlle), 242.
Pechatschek, 486.
Pedrotti, 318.
Pelizzari, 629.
Pénière, 596.
Pergolesi, 492.
Peronnet, 305, 596.
Perrot, 150.
Perrot (Mme) (Carlotta Grisi), 659.
Peruzzi (Mme), 130.
Piccini (Alex.), 581.
Pilati, 516.
Pillet (Léon), 333, 359.
Pixis (Mlle Francilla), 35, 188, 253, 270, 286, 293, 373, 517, 620.
Pleyel (Mme), 66. 105.
Polmartin (Mme), 89.
Pomposi (Mlle de), 330.

Ponchard, 516.
Poniatowsky (le prince de), 124, 382, 437, 486, 509, 550.
Pouilley (Mme), 163, 402.
Poultier, 301.
Prévost (Mlle), 581.
Proch, 145, 342.
Prouw (Mlle de), 556, 634.
Prudent (Emile), 278, 596.
Puget (Mlle Loïsa), 418, 461.

R

Raguenot, 163.
Rameau, 395.
Randenkolb, 44.
Reber, 471.
Regli, 164.
Reichel, 19.
Rémy, 123.
Renouf (Mlle), 341.
Retemeyer, 372.
Revial, 219.
Reviller (Mlle), 508, 610, 629.
Ricci, 387.
Richelmi, 67.
Ries (Ferdinand), 156.
Rieux (Mlle de), 516.
Rignault, 589.
Ringry, 179.
Robbe, 215.
Robert, 244, 253.
Ropicquet, 275.
— (Mlle Louise), 557.
Rosario de los Hieros (Mlle), 167, 360.
Rosenhain, 114, 185, 330, 370, 516, 619.
Rossi (Mlle), 215, 574.
Rossini, 7, 162, 173, 330, 373, 387, 391, 526, 612.
Rouget de Lisle, 187.
Rouillot, 278.
Roulle (Mme), 327, 372.
Roussier (l'abbé), 619.
Roy, 43.
Rubini, 155, 171, 244, 309, 391 511.
Rubinstein (Antoine), 509.
Ruoltz (de). 64.

S

Saint-Georges (le chevalier de). 123.
Salvatoris. 486.
Salvi. 517.
Sanchez (Ventura). 574.
Sand (Georges). 382.
Schebest (Mlle Agnès). 12. 19. 196. 454.
Schilling (Gustave). 473.
Schimon (Adolphe). 250.
Schira. 462.
Schiltz. 333.
Schindler. 516.
Schneitzhoeffer. 302.
Schoberlechner (Mme). 132. 164.
Schubert (F.). 17.
Schumann (Robert). 345.
Schwæderle. 517.
Serda. 556. 589.
Servais. 180. 382.
Seymour Shiff (Charles). 115.
Smits. 275.
Siran. 172. 612.
Siran (Mme). 28.
Solera. 246. 252.
Sowinski (Albert). 81. 330.
Speranza. 350.
Spohr. 294. 355. 408. 581. 595.
Spontini. 309. 350. 359.
Stoltz (Mme). 64.
Strauss. 294.
Strickel (Mlle). 19.
Sudre. 123. 195. 220. 611.

T

Taglioni père. 371.
Taglioni (Mlle.). 26. 180. 188. 220. 261. 278. 310. 334. 371. 381. 382. 486.
Tamburini. 309. 511.
Teisseire. 99. ou Tesseyre. 525.
Thalberg. 99. 180. 276. 278. 426. 509. 589. 605. 645.
Thibaut. 314. 454.
Thillon (Mad. Anna). 422.
Thomas (Ambroise). 136.
Tichatschek. 342.
Tilmant. 167.
Tingry. 581.
Trotebas. 132. 270.
Troy. 11.
Turcas. 365.

U

Ucelli (Mad.). 401.
Ungher (Mlle). 262.

V

Vadé (Mad.). 12.
Valgalier. 52. 139.
Van Nuffel. *Voyez* Nuffel.
Varny (Mlle de). 147.
Verdi. 506.
Vester-Sandor. 35.
Viardot (Louis). 147. 244. 261. 293. 360.
Viardot-Garcia (Mme). 342. 418. 503.
Vieuxtemps. 180. 392. 462. 630. 659.
Villaume (Mlle). 610. *Voyez* Vuillaume.
Vizentini. 565. 581.
Vogt. 391.
Vuillaume (Mlle Rosalie). 516. 629.

W

Wagner (Bertrand). 188.
Wagner (Richard). 194.
Weber (Charles-Marie de). 387. 408.
Weber (Godefroi). 433.
Wieck (Mlle Clara). 90.
Wilent-Bordogni (Mme). 193.
Wolff (Edouard). 146. 381. 435. 453. 477. 507.

Z

Zanetti. 393.
Zerr (Mlle Anna). 418.
Zeuner. 138.
Zimmerman. 16. 153. 306. 595.

TABLE DES AUTEURS.

Anders (G.-E.) 459. 485.
Aulagnier (A.) 513.
Beneden (Van). 469.
Bénédit (G.). 233. 304. 329. 386.
Berlioz (H.). 39. 47. 81. 102. 136. 177. 215. 248. 283. 304. 563.
Blanchard (H.). 7. 17. 23. 34. 51. 58. 82. 97. 99. 107. 115. 130. 145. 151. 161. 168. 187. 217. 240. 243. 250. 256. 260 276. 283. 286. 291. 307. 330. 331. 367. 369. 381. 388. 402. 406. 416. 425. 425. 426. 436. 444. 466. 473. 478. 489. 500. 505. 513. 514. 521. 531. 532. 547. 581. 589. 596. 604. 611. 635. 649.
Berton. 365.
Blein (le baron de). 380. 619.
Bourges (Maurice). 18. 91. 145. 147. 179. 194. 210. 236. 269 277. 306. 326. 371. 508 525. 556.
Crémont (P.). 340.
Danjou (F.). 304 545.
Elwart (A.). 258. 477. 645.
Fétis (Edouard). 9. 50. 64. 104. 128. 176. 209. 355. 431. 644.
Fétis (père). 5. 15. 32. 55. 73. 88. 98. 113. 121. 130. 144. 160. 192. 259. 298. 338. 452. 482. 539. 572. 577 609. 617. 626. 634. 642. 656. 659.
Gilbert (A.-P.-M.). 323.
Gueroult (Ad.). 167. 184. 266. 289.
Heller (Stephen). 640.
Janin (Jules). 7. 651.
Jassogne (I.). 404.
Kastner. (G). 347. 435. 475. 515. 572.
Liszt (F.). 452. 564.
Méry. 41. 235.
Morel (Aug.). 178. 242. 365.
Panofka (H). 617.
Perrault (*Pseudon.*). 461.
Prevost (Hippolyte). 65 218.
Ramoux (J.). 183.
Rellstab (L.). 415. 422. 443.
Schumann (Robert). 453.
Smith (Paul). 561. 593. 602. 625.
Specht (A.). 25. 65. 96. 122. 154. 182. 316. 587. 483. 522. 610. 618. 628
Wagner (Richard). 378. 398. 493. 498. 553. 563. 579. 585.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06608 015 9